الأدب الأمريكي

١٩١٠ - ١٩٦٠

أبحاث جمعها وقدم لها

روبرت سپلر

ترجمة : محمود محمود

الأدب الأمريكي

١٩١٠ - ١٩٦٠

أبحاث جمعها وقدم لها

روبرت سبيلر

ترجمة

محمود محمود

الناشر

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة النهضة المصرية
لأصحابها حسن محمد وأولاده
٩ شارع عدلي باشا بالقاهرة

محتويات الكتاب

ص

مقدمة المحرر

مر الأدب فى الولايات المتحدة خلال النصف الأول من القرن العشرين بحركة خلاقة أنتجت ـ بعد ما بلغت درجة الاتزان فى الفترة التى تقع بين الحربين العالميتين ـ بعض الروائع الأدبية التى صدرت عن هذه القارة فى كل تاريخها .

ولم يحدث هذا غير مرة واحدة قبل ذلك ، حينما ازدهرت الحركة الرومانسية بين عامى ١٨٣٥ و ١٨٥٥ على ساحل الأطلانطى فيما أخرجه كوبر وإيرفنج، وبو ، وإمرسن ، وهوثورن ، وملفيل ، وويتمان . أما الآن فقد جاءت الدفعة من كل أرجاء القارة ، من الأطلانطى إلى الباسفيك ، ومن الحدود الكندية إلى الحدود المكسيكية . وقد زاد عدد الكتاب واشتد تنوعهم ـ فهنالك مارك توين ، وهنرى جيمز ، ودريزر ، وفروست ، ولويس ، وأونيل ، واليوت ، وفوكنر ، وهمنجواى ، وكثيرون غيرهم .

وفى كلتا الحالتين كانت الحركة الأدبية فى أمريكا جزءاً من اليقظة الخلاقة فى أوربا ، غير أنها كانت تتميز بشكل واضح عن نظيرتها فى انجلترا ، وفرنسا ، وإيطاليا ، وألمانيا ، وروسيا ، واسكنديناوة . ذلك لأن حضارة الولايات المتحدة تختلف اختلافاً شديداً عن الحضارة فى أوربا ، ووجه الخلاف هو أنها — حتى عهد قريب جداً — كانت دائماً فى حالة تطور وارتقاء . إن الثقافة الأمريكية ـ وأعنى نمط طريقة الحياة كلها ـ ثقافة منقولة ، وهى نتيجة لتأثير ثقافة متقدمة فى مساحات من الفضاء آخذة فى التضاؤل . ولم تكن الحال كذلك بالنسبة إلى

ثقافات أوربا ، حيث كان الناس يقيمون فى نفس الأمكنة لأكثر من ألف عام ، وأتيحت لهم الفرصة لتطوير صفتهم الوطنية والثقافية من منشئها البدائى خلال مراحل التقدم المختلفة حتى بلغت طور المدنية المعقدة التى نعرفها اليوم .

وقد استقر على ساحل الأطلانطى خاصة مزارعون متعلمون من خيار الطبقة الوسطى جاءوا من أواسط إنجلترا ، ونقلوا معهم اهتماماتهم الأدبية . ولبث الأدب الأمريكى خلال قرنين يصاغ على غرار طريقة الروائيين والشعراء والنقاد وكتاب المسرحية الإنجليز فى الكتابة — وذلك بالرغم من أن الأدب الأمريكى قد جاهد جهاداً جريئاً ليروى الخبرات الجديدة فى القارة الجديدة ، من الرسائل التى كانوا يبعثون بها إلى مواطنهم إلى الملاحم النثرية . ونتيجة لآثار الحرب الأهلية الهدامة ، ولامتداد الحدود ، والموجات الهائلة من الهجرات الجديدة من القارة الأوربية ، وانتقال الحياة الاقتصادية فى أمريكا من الأساس الزراعى إلى الأساس المدنى والصناعى — نتيجة لذلك كله انهارت الثقافة القديمة ، وبدأت فى الظهور ثقافة جديدة ، تمثل فى هذا الظهور أوربا عامة وليس إنجلترا وحدها أساساً .

ولما أشرف القرن التاسع عشر على نهايته ،بدأت الحركة الطبيعية — التى بلغت بالفعل درجة رفيعة فى الآداب الفرنسية والإسكنديناوية والروسية — تجد لها صدى لدى مجموعة جديدة من الكتاب الأمريكان ، وكان الكثيرون منهم من الغرب الأوسط والغرب الأقصى والجنوب . ونافست سان فرانسيسكو ، وشيكاغو ، وسنت لويس ،ونيو أورليانز ، مدن الساحل من بوسطن إلى تشارلستن باعتبارها مراكز ثقافية . وكان مارك توين أول كاتب أمريكى له أهميته ولد

غربى المسسبى ، ولكنه لم يكن آخر الكتاب من هذه المنطقة ، وكان هنرى جيمز أول من أقام فى أوربا إقامة دائمة دون أن يضحى بصفته وخصائصه الأمريكية الأساسية . وقد بات الأدب الأمريكى بالحركة الطبيعية قاريّاً من ناحية وعالمياً من ناحية أخرى .

وليس هذا مجال المحاولة لتعريف « المذهب الطبيعى » ، ولكنا ينبغى أن نذكر أنه نتيجة لجهد الإنسان الحديث فى مراجعة آرائه فى الطبيعة وفى نفسه طبقاً لما يبدو أنه قد تعلمه من العلم الحديث . لا بد أن تكون للكاتب وجهة نظر يفسر بها آراءه وخبراته ، ويربط بينها و بين الحقائق الأبدية ، ولم تعد الفروض القديمة وافية بهذا الغرض . وهذه الثورة الفكرية والعاطفية قد احتدم أوارها فى الولايات المتحدة بسبب ما لازم المجتمع الأمريكى من عدم الاستقرار وسرعة التطور . ولما حل عام ١٩١٠ كانت هناك أساليب وصور أدبية جديدة فى سبيل التطور . فشهد نصف القرن التالى ارتقاء المذهب الطبيعى وازدهاره ثم تدهوره فى الأدب الأمريكى ، وصاحبته حركة نقدية عنيفة سيطرت عليه ووجهته .

هذه هى القصة التى يحاول هذا الكتاب أن يرويها — أو على الأقل أن يناقشها . وبالرغم من أن الكتاب من إخراج أيد كثيرة ، إلا أنه قد كتب وفقاً لخطة واحدة شاملة كاملة . وقد قدم كل كاتب من كتاب الفصول المتعددة فى هذا الكتاب الجزء الذى أسهم به بحرية كاملة فى الرأى . ولكن فى حدود إطار تاريخى ومذهبى ثابت . وقد يكون من المبالغة أن نقول إنهم جميعاً يتفقون مع كل ما ذكرنا فى الفقرات الأولى من هذه المقدمة . ولكنهم لم يجدوا الخطة شديدة التقييد لتفكيرهم وتعبيرهم . ومن ثم فإن ذلك يعد دليلاً على درجة كبيرة من إجماع الرأى بين مؤرخى الأدب من الأمريكان فى العصر

الحاضر . ولم يكن الأمر كذلك فى الأربعينات من هذا القرن حينما وضع تفسير تاريخى مشابه ـ بصفة مؤقتة إلى حد ما ـ باعتباره الإطار الذى يدخل فيه «التاريخ الأولى للولايات المتحدة» . ولكننا اليوم نسلم بوجود نهضة أدبية ثانية فى الولايات المتحدة فيما بين عامى ١٩١٠ و ١٩٤٠ و بأن لها صفة عامة — نسلم بذلك فى داخل الولايات كما يسلم به غيرنا فى الخارج . وقد تكون طبيعة هذه الحركة وموعد بدايتها ومداها وأهميتها موضع البحث والنقد والاختلاف فى الرأى . ولكن الحقيقة التاريخية بأن هناك حركة أدبية كبرى فى أمريكا فى هذه الفترة لم تعد محلاً للجدل والتساؤل .

ونحن نسير فى هذا الكتاب وفقاً للخط البيانى للتطور عند معالجتنا لهذه الحركة . فالفصول الأولى تعالج الفترة فيما بين عام ١٩١٠ وعام ١٩٢٥ على وجه التقريب . حينما كان القصص الجديد والشعر والدراما الحديثة تتخـــذ صورتها ، والحركة النقدية فى بدايتها . والفنون الأدبية تعالج ـ بوجه عام ـ فى فصول منفصلة ، كما أن كبار الكتاب الذين وقع عليهم الاختيار يدرسون دراسة مطولة ، حتى إن كان ذلك على حساب العرض العام . ومن ثم فقد يبدو للقارىء أننا أهملنا بعض الكتاب من ذوى المكانة الأدبية ، أو اكتفينا بذكرهم عرضاً ، فى حين أننا تعرضنا لقليل من الكتاب أكثر من مرة ، ولكننا لم نقصد أن يكون الكتاب تاريخاً أدبياً محدداً ، إنما هو سلسلة من مقالات تاريخية متصلة ، يقوم بعضها على بعض ، ومرتبة ترتيباً تاريخياً ومنطقياً إلى حد كبير .

وما كتبناه عن النهضة ذاتها بعد ذلك ـ فيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٤٠ على وجه التقريب ـــ عولج بنفس الطريقة . وفى الفصول الأربعة الأخيرة حاولنا على

بالأقل أن نفتح موضوع ما حدث منذ الحرب العالمية الثانية وما يمكن أن تعنيه. ومن الواضح أن الحافز إلى الحركة الطبيعية الأولى قد انتهى أثره بحلول عام ١٩٤٥، بالرغم من أن كثيراً من كبار كتابها كانوا ما يزالون على قيد الحياة يكتبون، كما أن الأثر الواضح للنقد الجديد قد أدى كذلك مهمته. وقد ذكر كتاب هذه الفصول الأربعة جميعاً، دون أن يجتمعوا أو يكون بينهم اتفاق سابق، أنهم يحسون انهياراً شاملاً في الموضوع والشكل على السواء، كما يحسون بداية ظهور نوع جديد من الفردية، أشد اتصالاً بالتأمل الذاتي — وربما كذلك بالأشكال الأوربية للوجودية — منه باللون الأمريكي التقليدي الذي أطلق عليه إمرسن اسم « الاعتماد على النفس ». ويبدو الآن أن الأفكار والعواطف أشد تبلبلاً واضطراباً مما كانت عليه، وأن الأشكال والصور الأدبية الجديدة أكثر انحلالاً، والتجريب في الحياة وفي الأدب يقوم على نطاق واسع في نفس الوقت الذي يبحث فيه الكتاب من الشباب خاصة — بجد — عن القيم والموازين. ويبدو أن انهيار تلك القوى التي خلقت وشكلت نهضتنا الأدبية الثانية لا يتجه نحو الركود الأدبي، وإنما يتجه نحو إطلاق الطاقات الجديدة، ونحو الحاجة إلى صيغ جديدة وقواعد جديدة.

لقد كانت الفترة فيما بين عامي ١٩١٠ و ١٩٦٠ فترة محصول أدبي وافر، ولكنها انتهت بإلقاء بذور جديدة لعلها أن تثمر ثمراً جديداً.

روبرت سبلر

(١)

إعادة كشف أمريكا بالنقد

بقـــلم روبرت سبلر

قال «ڤان ديك بروكس» فى عام ١٩٢١ : « إن أمريكا لم تأخذ بنصيبها الفعال من النقد الذاتى إلا منذ عهد قريب جداً . وكأن حركة النقد قد ظهرت بين عشية وضحاها » . وهـذا النقد الذاتى الجديد لم يكن علامة من علامات زوال الأوهام ، وإنما كان ـ فى ظن بروكس ـ دليلاً على إيمان جديد ، إيمان الأمريكان المحدثين بقدرتهم على تشكيل مصيرهم ، « إيمان بالقدرة على التحكم فى الظروف ، كما تحكمت فيهم من قبل الظروف » . كان الإيمان القديم يقوم على أساس الفرض بأن كل شىء فى الطبيعة يتلاءم مع مصلحة الجنس البشرى ، وإنه من الخير ـ من أجل هذا ـ أن نمكن للحوادث والأفكار من أن تسير فى مجراها . وكانت هـذه الفلسفة تتفق تمام الاتفاق مع حضارة فى سبيل الإنتشار والتقدم . ولما بلغت هذه الحضارة أقصى حدود القارة ، ولما استنفد ـ على الأقل ـ بعض مصادر الثروة الطبيعية الضخمة كالأخشاب ، ولما فرضت القيود الشديدة على الهجرة إلى البلاد ، لما تم ذلك كله ، أصبح مما لا مناص منه ظهور فلسفة جديدة ناقدة .

وكانت أولى الخطوات فى تطوير هذه الفلسفة الجديدة قبول فكرة النقد ذاتها . وكان بروكس أول من وصف معاصره راندولف بورن « بالمجدد

حق الأدب » ، باعتبـاره زعيماً لديه الشجاعة لـكي ينقلب على تقاليد الأدب في القرن التاسـع عشر ، ويعلن ثورة الشباب الأمريكي في القرن العشرين .

وكان هذا الشباب يرى أن هذه التقاليد تعتمد على أوربا أكثر مما ينبغي ، وبخاصة على انجلترا . وقد كتب بروك في عام ١٩١٤ يقول : « إن تواضعنا الثقافي هو العقبة الـكبرى ... إننا بتوجيه أبصارنا نحو أوربا لا نـكف عن خنق أي نبوغ وطني قد ينشأ في هذه البلاد » .

وكان بروكس في هذا الوقت ينادي بنبذ تلك المعايير الأدبية التي جعلت من كوبر « سكوت » آخر في أمريكا ، ومن بريانت « وردزورث » آخر في أمريكا ، وحولت شعر لنجفلو الصافي الرقراق إلى مجرد ترجمة مستقاة من الأغاني والحـكايات الرومانسية الإنجليزية والجرمانية . وقد شعر — كما شعر قبل ذلك بسنوات عدة إمرسن وهوثورن — بضرورة كشف أمريكا لمـاضيها المفيد وحاضرها الحي . وكان والت ويتمان من بين الـكتاب الأمريكان الأوائل جميعاً أقرب من سار على الدرب . وكان الأمريكان آخر من استجاب لمـا نحداهم به ويتمان .

وربما كان هـ . ل . منـكن أكثر المجـددين في الأدب تلوناً وأشدهم قوة . وهو ابن صانع سجاير في بلتيمور ، وقد تعـلم الـكثير عن أمريكا لاشتغاله مراسلاً للصحف التي تصدر في هـذه المدينة التي اتخذها لنفسه موطناً مدى الحياة . وحاول أن يكتب عن نيتشه ، فأتاح لنفسه فرصة التعبير عن آرائه الهدامة للقديم . ولمـا أصبح رئيساً لتحرير مجلة (سمارت ست) ، ثم (أمريكان ميركري) بعد ذلك ، توفر له منبر يهاجم منه المقدسات والمحرمات

والتقاليد المرعية التى ظن أنها تخنق الحياة الأمريكية خنقاً .

ولم يكن منكن أول من نبه إلى أن التزمت هو أسس البلاء ، ولكنه لم يفتأ يبشر بذلك بنفس الحماسة التى بشر بها غيره من قبل والرأى عنده أن الأمريكان ورثوا عن أسلافهم الجادين مثالية حجبت عنهم فرصة التعرف إلى حقائق الحياة ، ومادية حالت دون إيجـاد الفرصة لتحقيق المُثُل . ولكن الأمريكان كانوا فى ظن « منكن » يتعلمون بسرعة يشهد بها كتاب من أمثال تيودور ، ودريزر .

ومقال « منكن » عن دريزر ـ وهو المقال الذى لا يزال أقوى وأصح دفاع عن هذا الأديب العملاق الذى اختلفت فيه الآراء ـ أمسى نقطة الارتكاز للحرب النقدية التى ثارت فى هـذا العهد . وقد شهر سلاح النقد المقلدون والمجددون فى الأسلوب على السواء ، مؤيدين أو معارضين لقضية دريزر . وانتهى أحد النقاد ـ وهو ستيوارت شرمان ـ بإعادة النظر فى موقفه الأول ، وتحريره مقالات مقنعة فى تأييد القضية ومعارضتها . ذلك لأن دريزر كان قد ذكر منذ عام ١٩٠٠ فى روايته (الأخت كارى) التى وئدت بعد ميلادها أن الحياة فى أمريكا الحديثة قد تكون مأساة حقيقية ، وأن الخير لا يثاب دائماً ، والشر لا يجازى ، فى أمور الناس . وأوضح منكن أن « واقعية » وليام دين هولز المتفائلة الصريحة السابقة لم تصب كبد الحقيقة إطلاقاً . وتحت تأثير زعامة دريزر وريادته حث منكن جميع الشباب من الروائيين الأمريكيين أن يعالجوا الدوافع الأساسية البشرية ـ وهى الجنس وكسب المال ـ دون التغاضى عن النتائج القبيحة المؤلمة لحماقة الإنسان . ويثبت

همنجواى ، وفوكنر ، وميلر ، وكيرواك أن الأجيال التالية من الروائيين الأمريكان أقد تعلموا الدرس بنجاح .

وكان هــذا لوناً من النقد الأدبى يطلق الطاقات المكبوتة أكثر مما يوجهها أو يهديها • وكانت الضرورة إليه ملحة وقت ظهوره — أى قبيل الحرب العالمية الأولى — بيد أنه كان خيالياً فى أساسه ، تأثريا ، ملهماً ، أكثر مما كان نقداً يهدف إلى إصدار الأحكام أو التقويم • ولعل المبدأ النقدى الوحيد الذى قدمه للحياة الفكرية هو أن الإيمان بأن الأدب — لكى يكون صحيحاً معتمداً — يجب أن يكون تعبيراً مباشراً عن المجتمع الذى ينشئه • وهذه واقعية بمعنى أصــدق من الواقعية التى عرفها الكتاب الأمريكان السابقون ، حتى مارك توين • وكان ذلك نداء للكتاب المحدثين لكى يبدأوا من جديد من جذور الخبرة ، وأن يجعلوا من الأدب نقداً عميقاً للحياة ، وهو ما ينبغى أن يؤديه الفن العظيم دائماً • إن النقد الأدبى والنقد الاجتماعى — على الأقل فى هــذه المرحلة من مراحل اليقظة الأمريكية — لا يمكن أن ينفصلا •

والناقدان اللذان كان لهما تأثير ملحوظ ، واللذان تمخضت عنهما هذه النظرة إلى النقد هما المؤرخ فرنون بارنجتن ، والصحافى المتحرر إدمند ولسن •

ولما أخرج بارنجتن كتابه « التيارات الكبرى فى الفكر الأمريكى » فى عام ١٩٢٧ هز به القــراء والعلماء على السواء ، وأعاد تشكيل تاريخ الأدب الأمريكى كله كما كان معروفاً . وكان السائد حتى آنئذ أن الأدب الأمريكى لم يكن سوى جزء من الأدب الإنجليزى ، لأنه مكتوب — إلى حد كبير — باللغة

الإنجليزية ، وأشـــار بارنجتن أولاً إلى أولئك الـكتاب الذين ظهروا فى فترة الاستعمار وفترة الثورة فى التاريخ الأمريكى . والذين أنشأوا — من خبرتهم بالحدود الجديدة ومن مناقشتهم حول المبادىء الأساسـية للمجتمع الإنسانى — فلسفة اجتماعية أمريكية متميزة . وهذه الفلسـفة عنده هى النظام الديمقراطى الزراعى الواقعى الذى بشر به توماس جفـرسن . ثم شرع يصنف الـكتاب الأمريكان طبقاً لعلاقتهم بهذه النظرية ، مؤيدين أو معارضين .

وكانت النتيجة تعديلاً فى الأوضاع ، فصعد إلى القمة كتاب من أمثال كوبر ، وثورو ، وويتمان ، ومارك توين ، الذين تعرضوا مباشرة للخبرة الأمريكية ، وهبط إلى الحضيض كتاب من أمثال پو ، وجيمز ، ولول ، وانجفلو ، الذين أولوا الآراء المجردة والمثل العليا اهتمامهم . وكان ذلك ضرباً من ضروب التفسير « للماضى الذى يمكن الإفادة منه » وهى الفـكرة التى بشر بها بروكس ، وغيره من الـكتاب ، وهى توجيه أساس جديد للتفـكير الأمريكى بشـأن التراث الثقافى الأمريكى الخاص .

وكان لا بد من انقضاء عشرين عاماً حتى تستطيع جماعة من مؤرخى الأدب وناقديه تعمل على أساس العلاقة بين الأدب والمجتمع التى وضع قواعدها بارنجتن بعد إدخال شىء من التعديل عليها — أن تصدر فى « تاريخ الأدب فى الولايات المتحدة » حكماً جديداً كل الجـــدة على الاتجاهات الفلسفية والفنية والسياسية والاجتماعية . وكان لابد من إعادة النظر فى تعريف الثقافة قبل أن يستطيع المرء أن يصف التعبير عنها أو يحكم عليه خلال السنوات الطويلة التى تطور فيها .

وكانت القوى التى دفعت النقاد المؤرخين من الأمريكان إلى هذه الآفاق العريضة من الصدق والحق هى – إلى حد كبير – المعارك المذهبية التى نشبت فى الثلاثينات التى سبقت اشتعال الحرب العالمية الثانية . وقد صدق بارنجتن فى إيمانه بأن الأدب الأمريكى يجب أولاً أن يفهم على أنه التعبير عن الحضارة الأمريكية . ولكنه أخطأ فى فهمه لهذه الحضارة كما تطورت فى القرن العشرين . فلم يكن بالإمكان أن تبقى القوى العالمية – التى اتجهت نحو التمدين والتصنيع – حية وفقاً للمثل التى يحتويها تراث زراعى استعمارى . وسرعان ما اضطر « المجددون فى الأدب » إلى مواجهة هذه القضية الجديدة : وهى أنه إذا كان لابد للأدب أن يعبر عن مجتمعه ، فأى نوع من أنواع المجتمع تستطيع الولايات المتحدة – ويجب عليها – أن تصنعه لنفسها الآن ؟ لقد تحدت قوى الفاشية والشيوعية الهائلة التراث الديمقراطى تحدياً شديداً ، وضل كثير من الشعراء والروائيين وكتاب المسرحية الأمريكان طريقهم الأدبى فى محاولة الانضمام إلى جانب من الجوانب فى قضايا ذلك الوقت التى كانت سياسية فى أساسها .

وربما كان إدمند ولسن من بين نقاد الأدب الأمريكان خير من شق طريقه خلال المعارك المذهبية التى ثارت فى الثلاثينات . وبالرغم من أن واسن قد تأثر بالنظريات السيكولوجية والاجتماعية المتطرفة إلى الحد الذى دفعه إلى كتابة المقالات الممتازة عن مذهب فرويد والمذهب الشيوعى ، الا أنه لم ينس قط واجبه كناقد أدبى وناقد للأدب الأمريكى الحديث . وقل من نقاد الأدب الأمريكان الذين تعرضوا لهذه الحقبة من يستطيع اليوم أن يقوم بما قام به ولسن : أقصد أن يجمعوا مقالاته فى مجلدات مرتبة وفقاً لتواريخ ظهورها ليقدموها سفراً تاريخياً

للأفكار . وسر نجاحه أنه كان موهوباً دائماً فى ميـله إلى الـكتب الصحيحة لأسباب صحيحة . ومن ثم استطاع أن يدون سـجلاً رائعاً لأهداف النقد الـكبرى .

ومن قوانين الطبيعة القديمة أن كل فعل له رد فعل مساوٍ فى قوته ومضاد فى اتجاهه . وليس التاريخ الأدبى استثناء من هذه القاعدة ، ولا بد لحركة فعالة قوية كحركة « المجددين فى الأدب » أن تؤدى عاجلاً إلى رد فعل نقدى أقوى أثراً تنتهى بمعايير كلاسيكية جديدة وضوابط وأشكال جديدة .

ومن الناس الذين تبادل معهم منـكن قراع السيوف إيرفنج بابت و ج . أ . سبنجارن ، وكلاهما أستاذ للأدب الحديث ـ الأول فى هارفارد والثانى فى كولمبيا ـ وكلاهما من أصحاب النظريات الأدبية أكثر منهما من نقاد الأدب . وبالرغم من أن بابت وسبنجارن من الثائرين المتحمسين ضد القرن التاسع عشر كأى فرد من أفراد « المجددين فى الأدب » ، إلا أنهما يختلفان عن بروكس وبورن ومنـكن فى إصرارهما على المعايير الخلقية والجمالية دون المعايير السياسية والاجتماعية عند الحـكم على الأدب . كانا إلى الفلاسفة أقرب منهما إلى مؤرخى الأدب ، ونقدهما تأملى فقهى .

وإنما هو جورج سنتايانا الذى طابق بين الحركة الإنسانية الجديدة التى دعا إليها بابت وما أسماه « التقاليد المهذبة » وهى آخر اتجاه من اتجاهات المثل التى سادت القرن التاسع عشر . وكان على حق فى إحساسه بأن بابت وبول المر مور وأتباعهما يتفقون مع من سـبقهم من أصحاب المثل فى الـكفاح ضد عالم من القوانين الطبيعية التى ليس لها سند من العقل .

وتكاد المجموعتان أن تتفقا فى معارضتهما لمنكن ودريزر وأكثر المجددين فى الأدب ، غير أن المنادين بالحركة الإنسانية الجديدة يختلفون عن سابقيهم فى أنهم كانوا أقسى قلوباً وأشد اعتداء ، فى حين أن المنادين « بالتقاليد المهذبة » من النقاد لمعوا فقط فى الضوء الخافت الذى تخلف بعد وميض إمرسن .

وكان ألد أعداء « بابت » من أطلق عليهم اسم « الرومانتيكية القديمة » و« العلم الجديد » . فجهر بأن النقد « ربما كان شيئاً أكثر مما أرادنا منكن أن نعتقد .... إن الناقد الجاد أكثر اهتماماً بتحقيق معيار صحيح للقيم - بحيث يرى الأمور نسبياً - منه بالتعبير الذاتى » . وقد أنكر نقد منكن باعتباره « ترفيهاً عقلياً رفيعاً » .

وكان يعتقد أن الرومانتيكيين قد أطلقوا الفرد فى عالم خلو من المعنى يهيم بغير قانون أخلاقى أو عقل يسترشد به . وزاد العلماء المحدثون الاضطراب تعقيداً بإثباتهم أن القانون الطبيعى قادر على كل شىء فوق أنه خلو من المعنى . ولم يرق لبابت انحراف الأدب الإنجليزى والأمريكى لأكثر من قرن من الزمان . حتى أمسى الأمريكان على الأقل فى حمأة من الانفعالات والاستجابات الحسية .

فكيف السبيل إلى الخلاص ؟ إن ذلك لا يكون بالنكوص من العلم إلى الدين ، لأن ذلك معناه أن نستبدل قاعدة عشوائية غير إنسانية بغيرها . إن الإنسانيين فى العصور الوسطى قد ثاروا ضد الأوامر التى تمليها عقيدة متحكمة ، ولجأوا إلى البحث العلمى لتعزيز قدرة الإرادة البشرية . والآن أصبح العلم أيضاً تحكمياً ، وتعرضت الإرادة البشرية للخطر مرة أخرى . والواجب إزاء ذلك أن نرد البندول إلى وضع متوسط . وعلى الإنسانيين فى عالم ثنائى أن يجدوا طريقاً

يستطيع الإنسان فيه أن يوجه شئون الإنسان دون تقديس لسلطة فوق الإنسان أو أدنى منه .

وقد بلغت الحركة الإنسانية الجديدة قمتها فى صورتها المتطرفة العقائدية فى عام ١٩٣٠ ، واستنفدت أغراضها تقريباً ، غير أن تأثيرها فى إعادة التفكير فى مشكلات الأدب والأخلاق الأساسية كان شديد الوقع بعيد المدى . ولم يكن فضل إيرفنج بابت وزملائه على التفكير النقدى الأمريكى فى هجومهم على منكن والمجددين فى الأدب بمقدار ما كان فى إحاطتهم بخير ما فى الفكر النقدى والأدب الكلاسيكى الأوربى . وقد ضموا قواهم -- رغماً عن إرادتهم — إلى المجددين فى الأدب لتحرير الأدب الأمريكى من صلته الوثيقة — المعوقة لنموه — بتقاليد « الأدب الإنجليزى » . وقيل إن تلاميذ بابت فى هارفارد كانوا يتندرون بإحصاء إشاراته إلى الأدب العالمى . وقد أحصوا ذات مرة سبعين منها خلال ساعة واحدة . وأمكن للمصادر الكلاسيكية لنظريات الأدب والنقد فى فرنسا وألمانيا أن تتدفق — كما فعلت أيام إمرسن — فى الوعى الأمريكى الخلاق دون أن تصفّى أولاً عن طريق النقاد البريطانيين والمجلات البريطانية . كما أن حركة النقد فى أمريكا — وهى حركة أساسية ثورية — قد أدت هى الأخرى دورها فى إيقاظ الوعى القومى الأدبى ، واشترك العلماء والمحدثون فى « معركة أدبية » جديدة .

وبرزت من المعارك التى دارت فى تلك الأيام مدرسة جديدة ثالثة فى النقد الأدبى ، وهى طريقة للتفكير كانت فى ذلك الحين أضعف أثراً من طريقة « المجددين فى الأدب » والإنسانيين الجدد ، ولكنها ربما سرعان ما أصبحت

أهم الطرق جميعاً لما أسهمت به فيما أطلق عليه فيما بعد اسم « النقد الجديد » .
تلك كانت التأثرية الجمالية التي بشر بها سبنجارن ، وهو تلميذ من تلاميذ
« النهضة » والناقد الإيطالي جروتشي ، وقد استمد سبنجارن آراءه من المصادر
عينها التي استمد منها الإنسانيون الجدد ، وهي التيار الرئيسي الذي تجرى فيه
التقاليد الأدبية الأوربية الكلاسيكية ، بيد أنه وصل إلى نتائج مختلفة بعض
الاختلاف ، فأكد أن وظيفة الأدب الأولى ليست هي التعبير عن مجتمعه وزمانه
كما زعم «المجددون في الأدب» ، وليست القيم الأخلاقية الأساسية لجميع العصور
كما زعم « الإنسانيون الجدد » ، وإنما هي عملية الخلق الخيالي في حد ذاتها .
وردد صدى جوته ، وكارليل ، وسنت بيف ، فوجه النظر إلى العمل الفني في ذاته
وفي علاقاته بمؤلفه وقارئه ، باحثاً عما حاول الشاعر أن يفعل ، وكيف حقق
آماله ، وكيف قوبل ، غير أنه أضاف إلى ذلك قوله : « إن نوايا الشاعر يجب
أن يحكم عليها في لحظة العمل الخلاق ، كما تنعكس في العمل الفني ذاته ،
ولا يحكم عليها بالآمال الغامضة التي يتصور أنها نواياه الحقيقية قبل أو بعد أن
يتم إنجاز العمل الخلاق » .

وليس من شك في أن هذه النظرة إلى النقد الأدبي هي في أساسها
رومانتيكية ، تصل ما بين سبنجارن ، و بروكس ، ومنكن أكثر مما تصل بينه
وبين بابت ومور . غير أن نتيجتها المباشرة كانت لفت الأنظار إلى العمل
الفني دون أي شيء آخر مما أحاط به ، وبذلك مهد الطريق للنقاد التحليليين .
النظاميين الذين ظهروا فيما بعد .

ومن ثم ترون أن جميع القضايا الكبرى التي يستطيع النقد الأدبي بحق

أن يتعرض لها قد تم طرحها قبل عام ١٩٣٠ ، ودارت حولها المعارك العنيفة . غير أن أهم ما أسفرت عنه هذه الحركة النقدية لم يكن فى تنميتها لمدرسة متميزة فى النقد الأدبى ـ بالرغم من أنها قد قامت بذلك فعلاً ـ وإنما كان فى تقديمها القواعد الأساسية لنهضة أدبية جديدة ، فلم يعد الكاتب الأمريكى فى العشرينات والثلاثينات يحس « التواضع الثقافى » الذى رثا له بروكس وبورن فى عام ١٩١٥ . وأصبح فى إمكانه أن يضرب فى مجتمعه الخاص ، كما فعل تيودور دريزر ، وسنكلير لويس ، وجون دوس باسوش ، فى قوة وثقة بالنفس كالتى كانت عند سويفت أو ڤلتير ، وأصبح فى إمكانه أن يبحث عن الأمور الحتمية المؤسفة فى الحياة كلها ، كما فعل فوكنر وأونيل وولف ، وذلك فى حدود خبرته الخاصة دون أن يتعرض لخطر الإقليمية فى التفكير ، وأصبح فى إمكانه أيضاً أن يستجيب لدوافعه الغنائية الخاصة ، كما فعل فروست و إليوت ، دون أن يمتد بصره إلى اللغة والمعرفة والتجربة الأولى وتقاليد عصره لكى يستعيد صورة من صور التعبير .

إن الأدب الأمريكى يمد جذوره إلى أعماق أشد سحقاً وإلى آماد أكثر فى الماضى بعداً ، استطاع فى النهاية أن يكشف عن أموره الخاصة التى يقول فيها كلمته وطرقه الخاصة فى التعبير عنها . حقاً لقد بلغ الأدب الأمريكى « سن الرشد » .

(٢)

ميراث الفوكلور

بقلم برسترام كوفن

من الدلائل الأولى على هذا الوعى الذاتى الجديد ، شدة الاهتمام بالقصص والأغانى الشعبية الأمريكية . إن شعوب العالم لها لونان من الأدب : المكتوب والشفوى . و يتألف الأدب المكتوب من المادة التى تظهر فى الكتب ، و يقرؤه الأشخاص الذين هم على شىء من التعليم ، أما الأدب الشفوى فيتألف من المادة التى تنتقل من فرد إلى آخر عن طريق الكلام جيلاً بعد جيل . والأدب كله شفوى عند الجماعات البدائية ، كالهنود الأمريكان أو البوشمان الأفريقيين . أما فى مجتمع كالمجتمع الأمريكى فى القرن العشرين فالجانب الأكبر من الأدب مكتوب ، وذلك بالرغم من أن جانباً كبيراً من المادة « كالأغانى ، والقصص ، والأساطير ، والألعاب ، والأناشيد ، والفكاهات ، والأمثال ، والأحاجى والخرافات» يتعلمه الناس عن آبائهم وجدودهم وأصدقائهم ــ وهو أدب لم يكتب ولن يكتب . هذه المادة هى الفوكلور عند الأمة الحديثة المتحضرة . ومن الواضح أن الفرد كلما قل تعلمه فى المدارس زاد احتمال احتفاظه بما يعرف من الأدب الشفوى ، إلا أن أرقى المواطنين المتعلمين يحفظ شيئاً من الفوكلور .

ولكل الشعوب ميراث من الفوكلور الفنى ، وليست أمريكا فى ذلك استثناء . إلا أن أمريكا بلد على مستوى رفيع من التعليم العام ، وفيها شبكة واسعة من وسائل الاتصال بالجماهير ، وكلما زاد عدد الأمريكيين الذين يقرأون ، والذين يستمعون إلى الراديو ، و يشهدون التلفزيون ، قل منهم من يأبه بالاحتفاظ

بالفوكلور فى ذاكرته . ومن ثم فإن الولايات المتحدة خلال الخمسين سنة الأخيرة قد أبدت اهتماماً متزايداً مطرداً فى هذا اللون من التراث الثقافى الذى أخذ فى الاختفاء . وقد شرع الجامعون الأمريكان يعملون بجد وحماسة للكشف عن أكبر قدر ممكن من الفوكلور الوطنى قبل أن ينسى كله ، والاحتفاظ به . وقد أدوا هذا العمل أداءً حسناً على وجه الإجمال . وأكثر الفوكلور الفنى المتنوع فى الولايات المتحدة مدون اليوم فى الكتب أو على الأشرطة والسجلات يمكن الرجوع إليه فى أرشيف المكتبات . والناشرون يجمعونه ويوزعونه على نطاق كبير . والمدارس والكليات تعلمه وتحلله . والكتاب يوضحونه ويبينون مواضع الجمال فيه .

ومهما يكن من أمر فإن الفوكلور كأوراق الأشجار أو قواقع البحار — إذا أبعدتها عن بيئتها الطبيعية ذبلت وفقدت جمالها الكامل . إن الفوكلور لا يترعرع إلا إذا كان حديثاً شفوياً ، حيث يتبادله الناس ويستمعون إليه دون تدوينه فى صيغة لا تقبل التعديل . وهم إذ يروونه أو يتغنون به من الذاكرة ، وإذ يتعلمونه ويحفظونه ، يحيونه . وهو يتنوع ويتطور بنسيان الناس لجانب منه ، وإضافة جانب إليه ، وتحوير أجزاء منه لكى يتفق وخيالهم . وهذه العملية التى نسميها الاختلافات الشفوية هى الدم الذى يبعث الحياة فى الفوكلور . فإذا ما تعثرت العملية بالطباعة أو بالتسجيل فإن هذا الجانب من الفوكلور يتوقف عن الحياة ، كما أن ورقة الشجرة التى نضغطها بين دفتى كتاب ، أو القوقعة التى نضعها على النضد ، لم تعد « هى ذاتها » . ومن ثم فإنه مهما يكن من مصير الفوكلور الشعبى فى أمريكا ، فلابد من مواجهة الحقيقة ، وهى أن الفوكلور الأمريكى يذوى فوق هذه الأرض حيث يزداد عدد المواطنين الذين

يستخدمون الكتابة ووسائل الإذاعة العامة كطريقة للتعبير عن مشاعرهم إزاء الحياة.

وليس معنى فقدان الفوكلور لحيويته فى الولايات المتحدة أنه عديم الأهمية ، لأنا مازلنا نرى فيه أحلام ومخاوف ورغبات القوم الذين أنشأوا هذا البلد من الأرض الفضاء، أو الذين هاجروا إلى هذه البلاد لكى يبدأوا حياة جديدة . ولما كان أكثر هؤلاء الناس من الجزر البريطانية فمن المتوقع أن يكون الجانب الأكبر من الفوكلور الأمريكى بريطانياً فى أساسه ، شأنه فى ذلك شأن الأمريكان أنفسهم. ومن الحق أن أقواماً من بلدان كثيرة أخرى قد عاونوا على بناء أمريكا، غير أنه من الحق أيضاً أنهم قد اختلطوا ــ عند مجيئهم إلى هذا البلد ــ بالبريطانيين، وسمحوا لتراثهم الوطنى أن ينسلخ عنهم على مر السنين . فالفوكلور الزنجى على سبيل المثال كان فى أصله خليطاً من عناصر مغربية وأفريقية ، ولكنه يتأثر اليوم بجميع ضروب المادة البريطانية . بيد أنا يجب ألا ننسى أن الفوكلور الذى جاء مع المهاجرين من الفرنسيين الذين أقاموا فى الجنوب الغربى ، والمهاجرين إلى المدن حيث يتجمع كثير من الآسيويين الذين أقاموا فى الجنوب الغربى ، والمهاجرين إلى المدن حيث يتجمع كثير من الآسيويين والأوروبيين وسكان الجزر ، يجب ألا ننسى أن الفوكلور الذى جاء به هؤلاء لا يزال حياً لم يتأثر بالتقاليد والأنماط الإنجليزية والأمريكية .

إن أمريكا متنوعة للغاية من الناحية الثقافية . وهى أيضاً أمة أتت إلى الوجود حديثاً وعلى عجل . وفى أمة كهذه من الخطر أن نصر على أن الفوكلور الوطنى ــ حتى ما يقوم منه على أساس بريطانى ــ موجود بأى معنى حقيقى . ومما لا ريب فيه أن جامع الفوكلور يعد جريئاً إذا هو حاول أن يعالج الفوكلور الأمريكى ككل . ومن الأفضل أن نتبع خطوطاً معينة فى التقسيم ــ وربما كان

العنصر هو أهم ما يميز هذه الخطوط ، كتلك الخطوط التى رسمتها جمعية الفوكلور الأمريكية عند تأسيسها فى عام ١٨٨٨ ـ فقد قسمت الجمعية الفوكلور الأمريكى إلى هذه الأجزاء : (١) بقايا الفوكلور البريطانى ، (٢) الفوكلور الزنجى ، (٣) الفوكلور الهندى الأمريكى ، (٤) فوكلور جماعات عنصرية حديثة لا تحمل معها ثقافات قديمة (كالفرنسيين والأسبان والسويديين ومن إليهم) . ومثل هذا التقسيم يحدد تحديداً دقيقاً ميادين العمل الأساسية التى راعاها علماء الفوكلور الأمريكان فى القرن العشرين .

ومهما يكن من أمر فإن هذا لا يعدو أن يكون تقسيماً مبدئياً . وكل الجماعات الشعبية فى أمريكا قد تأثروا بمراكزهم الاجتماعية والاقتصادية ، وبمستوياتهم التعليمية ، وعلاقاتهم بوسائل الأعلام الشعبية . ماذا تقبل الجماعات المختلفة وماذا تنبذ ؟ ما هى ارتباطاتهم المحلية ؟ إلى حد يعتمدون على تراثهم وعاداتهم التقليدية الخاصة ؟ هذه العوامل وأمثالها تسبب امتزاجاً ثقافياً معقداً داخل الولايات المتحدة ، يبلغ من التشابك حداً لا يمكن تصوره .

ويترتب على ذلك أنه يتحتم على الباحث أن يأخذ فى اعتباره التقسيم الإقليمى والمهنى إلى جانب التقسيم العنصرى . فحيثما توجد جماعة ـ ذات صبغة جنسية ولغوية متميزة ـ فى نوع من أنواع العزلة الثقافية ، نجد أن هذه الجماعة تنمى لنفسها صفات إقليمية قد تكون أشد وضوحاً من الصفات العنصرية . وهذه هى الحال مثلاً بالنسبة إلى البيض الجبليين البريطانيين ، وإلى الزنوج الأفريقيين الأمريكيين الذين يقيمون فى الجزر الساحلية عند جورجيا وكارولينا الجنوبية ، وإلى الهولنديين فى بنسلفانيا ، والفرنسيين فى لويزيانا ، واليانكى فى انجلترا الجديدة . والأمر كذلك أيضاً حينما يتجه نشاط الجماعة نحو العزلة التى

تمتد خلال فترات طويلة . ومن هـذا القبيل من يشتغلون بالملاحة ، وقطع الأخشاب ، والنقل النهرى ، وحفر الترع ، والرعى ، ومد السكك الحديدية ، والتعدين ، بل وأعمال الـكشف . وبالإضافة إلى ذلك نجد أن الإقليمية والمهنة كثيراً ما تتحد مع الخصائص العنصرية فتتمخض عن فوكلور خاص متميز كأغانى العبيد فى الجنوب ، وتقاليد المورمون ، والعبارات التى يشرب نخبها زنوج المدن الشمالية ، والعقائد الروحانية التى يعتنقها البيض الجبليون فى الجنوب، وأغانى شيكرز .

وهكذا ترون أن البحث فى قصة شعرية واحدة أو فى خرافة واحدة تشيع فى أمريكا ، أمر شديد التعقيد ، قـد يتطلب السير فى كل الدروب العنصرية والإقليمية والمهنية . فمن ناحية ، قد تجد الأغنية عينها أو القصة عينها فى أماكن متعددة بين جماعات متفرقة وبها لمسات خفيفة محلية . خذ مثالاً لذلك القصة الشعرية الموسيقية البريطانية «عويل الفتاة الساقطة» The Bad Girl's Lament التى تروى قصة انحلال مومس وموتها ــ هذه القصة تجدها فى كل أنحاء الولايات المتحدة ، تجدها فوق الجبال أغنية خلقية ، وتجدها فى الجنوب الغربى رثاء على راعى بقر وقع فى إثم ، وتجدها بين الزنوج « أغنية حزينة » . وخذ مثالاً آخر تلك الأغنية الخاصة « بالزنجى » فهى تمثل أغانى الرعاة الـكلتية ، وألعاب الأطفال الفرنسيين الـكنديين ، والملاقات بين البيض والزنوج خلال الأيام التى سبقت الحرب الأهلية .

ومن الحق الذى لا جدال فيه ــ من ناحية أخرى ــ أن كل إقليم ، وكل مهنة ، وكل جماعة عنصرية ، قد احتفظت بقدر من الفوكلور الأصيل الذى

لايمكن فصله من الثقافة المحلية . فقد نشأت قصص عن أسماء البلاد ، وعن المنازعات المحلية والولاء المحلى ، وعن الظواهر المحلية ، وذلك حينما أدرك الناس أنهم يختلفون عن غيرهم . وكثيراً ما يتلون هذا الفوكلور المحلى بالتاريخ ، كما حدث فى الجنوب ، حيث نجد أن لكل من أيام الاستعمار ، والزراعة ، والحرب الأهلية ، والتعمير ، رموزها الخاصة بها ، وأبطالها وأساطيرها .

ولو أردنا حتى أن نصف فى إيجاز الأشكال الأدبية المتعددة التى اتخذها الفوكلور الأمريكى لكان ذلك عملاً شاقاً طويلاً . فإن قائمة أنواع الأغانى الشعبية وحدها فى الولايات المتحدة تشتمل على ثلاثة ألوان من الأغانى القصصية أو القصص الشعرى الأنجلو أمريكى ، كما تشتمل على الرواية الأسبانية (كوريدو) ، وأنواع لاحصر لها من أغانى الرقص واللعب ، والشعارات الزنجية ، والأغانى الحزينة والروحانيات والابتهالات الزنجية ، وأغانى العمل المتنوعة ، وأناشيد وروحانيات البيض ، والأغانى والصلوات الهندية البدائية ، وأغانى الحب العديدة الأوربية والبريطانية . وكذلك تشتمل قائمة أنواع القصص الشعبية (المارشن) الأوربى ، وقصص الزنوج والهنود عن المحتالين ، والقصص الفرنسية والأسبانية عن الأغبياء ، والأساطير المحلية عن الأشباح وأسماء البلاد وجميع أنواع الظواهر الجغرافية ، وكل الأقاصيص ، والأساطير الهندية البدائية ، والحكايات الرمزية العديدة التى تجمعت عند أفراد الشعب . وهناك بالإضافة إلى ذلك خرافات وأقوال وأمثال وفكاهات تختص بها كل مهنة أو مجموعة عنصرية أو إقليم ، بجانب متنوعات لاحصر لها من الألعاب والرقص والأناشيد وما إليها . إن أشكال الفوكلور

لايختلف بعضها عن بعض إلا قليلاً فى جميع أرجاء العالم ، وما تجده فى الولايات المتحدة يكاد أن يكون هو بعينه ماتتوقع أن تجده فى أى أمة أوربية ، إذا استثنينا الموسيقى الشعبية الزنجية والقصة الطويلة الشائعة عند السواحل . أما السمة التى يتميز بها الفوكلور الأمريكى فهى ليست فى الشكل بمقدار ما هى الترابط الوثيق بين الجماعات الإقليمية والجماعات العنصرية ، وفى التأثير المتواصل الذى ينشأ عن الطباعة وعن التجارة ، وفى طبيعة المجتمع الأمريكى التى تتميز بدوام التغير .

لاجدال فى أن أمريكا هى بوتقة انصهار العالم . ففى أمريكا خلطت الشعوب من جميع الأجناس ، والمذاهب ، واللغات ، دماءها وثقافاتها وآمالها . والفوكلور بمعناه الحق يرمز لهذه الوحدة . وهناك صفة ديمقراطية لامراء فيها فى كون الأدب الشفوى الأمريكى أعقد من أن يوصف وصفاً مبسطاً ، وأن الأغانى والقصص الأمريكية تنتقل من جماعة إلى جماعة متجاوزة الحدود العنصرية واللغوية والحواجز الفعلية .

والواقع أن ازدياد الاهتمام بالفوكلور فى أمريكا يتناسب تناسباً طردياً مع ازدياد النفوذ الأمريكى عبر العالم . وخلال الأعوام التى أحاطت بالحربين العالميتين كانت الولايات المتحدة تعنى بتراثها الخاص كما تعنى بتعريف نفسها للشعوب الأخرى . وقد أشبع الباحثون والكتاب ورجال الفن رغبة الجمهور فى معرفة جيرانهم ومعرفة أنفسهم ، وكان مركب الفوكلور معيناً لذلك ملائماً لا ينضب .

ربما كان أفضل الطرق لإدراك شيوع الفوكلور فى أمريكا ما بين عامى ١٩١٠ و ١٩٥٥ أن ننظر إلى الأشخاص المهتمين بالفوكلور أنفسهم . وهم — كما يتوقع القارىء — خليط من الناس . الأنثروبولوجيون والزوجات والمؤرخون

ومعلمو الأدب المحترفون ، كل هؤلاء نالوا تدريبهم بالهواية أو بالاشتغال بالجمع ، أو التجارة أو بالبحث ، أو بهذه الوسائل الأربع مجتمعة . وهم ذوو أسس وأذواق متنوعة ، وهم كجموعة لا يحسون إلا بقدر ضئيل من روح الجماعة .

فنظرة الهاوى مثلاً تعتمد عادة على غرامه بالتاريخ المحلى، أو بالبيئة الطبيعية المحلية . وفى حبه للفوكلور إغراق فى الخيال ، وهو قد يحن إلى « الأيام السعيدة» الخالية وقد يكون لديه غرام بموطنه الأول أو سلالة أسلافه . الفوكلور هوايته ، وهو — بحق — يصر على أن يبقى الفوكلور هواية دائماً . والهاوى شديد الارتباط بالجامع ، الذى هو فى حقيقته الهاوى الذى نزل إلى الميدان . والجامع يسره أن يتصل بالناس ، وهو يتصيد الفوكلور لأغراض ميدانية كتلك التى يبحث من أجلها الصائد عن الحيوان . وقلما يشتد اهتمامه بمعنى ما يعثر عليه . وخير عهوده كان فى السنوات الأولى من القرن العشرين ، حينما أدرك الناس لأول مرة أن الفوكلور الأمريكى آخذ فى الاختفاء .

وهناك إلى جانب هؤلاء ،تجار الفوكلور ، والباحثون فيه ـ أولئك يسيطر عليهم حب المال ، وهؤلاء تتحكم فيهم الرغبة فى كشف حقيقة الحياة الأمريكية والثقافة الأمريكية . وكلاهما يهتم أولاً بالفوائد التى يمكن أن تستمد من المادة التى حصل عليها جامع الفوكلور . وكلاهما يقف عند حد معين من هذه الفوائد . وتجار الفوكلور يتفقون مع الهواة ويعيشون على حنينهم . ولكنهم كثيراً مايعتدون على الباحثين لأنهم يأبون أن يحتفظوا بالمواد التى حصلوا عليها على صورتها الحقيقية ، فهم يحورون الفوكلور ويزينونه حتى يكسبوه أكبر جاذبية من الناحية التجارية . ومعايير التاجر تختلف كل الاختلاف عن معايير الباحث.

فالباحث عند الهاوى والتاجر على السواء يفتقر إلى الروح ، ويفتقر إلى التقدير السليم ببحوثه وتصنيفاته التى لا تنتهى . والباحث يتأثر بنظام الامتحان البغيض فى الجامعات فينظر بعين الازدراء إلى الهاوى والجامع والتاجر ولا يتفق معهم ، وإن كان لا ينكر ما هو مدين به للجامع .

وفى الفترة التى تقع بين عامى ١٩١٠ و ١٩٥٥ ازدهرت هذه الاتجاهات الأربعة جميعاً وطورت خصائصها . فأخرج الهواة والتجار والجامعون كتاباً تلو كتاب ، وتسجيلاً تلو تسجيل ، عن الفوكلور الذى يتعلق بكل مجموعة ممكنة فى أمريكا من الناحية العنصرية أو الإقليمية أو المهنية . أما الباحثون فقد سبروا غور التواريخ المعقدة للقصص الشعرية البريطانية مثل قصة « الفتاة التى نجت من حبل المشنقة » ، والأغانى الزنجية الأمريكية مثل أغنية « جون هنرى » ، والأساطير الهندية مثل « الزوج النجم » ، والعادات الفرنسية مثل « لاجويانى » وما إلى ذلك . وقد اقتتلت هذه الجماعات حول شرعية إعادة تنظيم هذه الأغانى الشعبية ، وحول الارتباطات المقدسة للأساطير والأقاصيص ، وحول المجموعات الفوكلورية التى تستطيع أن تزعم أنها هى التى ابتدعت هذه الأغنية وتلك اللعبة . وكان نتيجة ذلك فيض من الكتب المتنوعة التى تزخر بها المكتبات ، وإصدار أربع صحف كبرى ناجحة وعدد عديد من الصحف الصغرى التى تعالج الفوكلور ، ووفرة من التسجيلات للأغانى الشعبية والرقصات الشعبية ، وتطوير سريع للدراسات لكل وجه من أوجه الفوكلور الأمريكى والعالمى فى جميع المدارس والكليات الأمريكية .

ومن المؤكد أن كل ما لدى الأمريكيين من علم الفوكلور قد وصل إليهم عن

طريق الاتصال بالتجار الذين امتـد أثرهم إلى جمهور ضخم كبير . أما ما قام به الجامعون والباحثون ــ وهم أولئك القوم الذين يعنون عناية بعيدة المدى بالأدب الشعبي ــ فلم يَرُقْ إلا لعدد ضئيل وكأى عمل آخر ذى صبغة عالمية . والنتيجة هي أن الجمهور الأمريكى ربما اطلع على قدر كبير من التراث الشعبي فى السنوات الأخـيرة ، إلا أن أكثر الأمريكيين ليست لديه إلا فـكرة غامضـة عن ماهية الفوكلور الحقيقية . فقد اطلعوا على الفوكلور لا كما صدر أصلاً عن أفراد الشعب ولـكن بعد ما دخل عليـه شيء من التعديل الذى يكفل رواجه فى السـوق . والفوكلور موضوعى فى أكثر الأحياء ، لا يتعرض للحكم الخلقى ، لاذع حينما يكون فى حالته الطبيعية . والأغانى الشعبية غالباً ما تؤدى بنغم عتيق يشق على المرء الاستماع إليه ، وكثيرمن مادته الروائية فحش بذيء . ولـكنه عندما يعرض على الأسطوانات الفونوغرافية الأمريكية أو فوق رفوف المـكتبات فى أمريكا ، لا نجد منه إلا اللون العاطفى ، الخلقى ، الحاذق ، وقد تحورت الموسيقى إلى الصيغ المألوفة ، واكتست بالعناوين التجارية ، واستتر فيها الفاحش البذيء . ومن ثم فإن كثرة الأمريكيين لاتعرف إلا القليل عن القوة والطاقة والأصالة التى تـكمن فى فوكلورهم . ولا يرونه إلا شيئاً غريباً ، مسلياً ليست له إلا قيمة عابرة .

وإذا نظرنا إلى ما حدث من الوجهة التجارية للأغنية الأمريكية الشعبية فى الخمسين سنة الأخيرة تـكونت لدينا فـكرة صحيحة عما تعرض له الفوكلور الأمريكى فى جميع صوره منذ الحرب العالمية الأولى . وقد تختلف التفصيلات فى القصص الشعبية أوفى الخرافات ، ولـكن النمط لا يختلف كثيراً بين شكل وآخر .

قامت فى القرن العشرين ثلاث حركات تجــــارية كبرى دعت إلى إثارة

الاهتمام الكبير فى إنشاد الأغانى الشعبية فى الولايات المتحدة . أولاها الحركة الجبلية ، ذلك أن شركات التسجيل أدركت بعد الحرب العالمية الأولى أن الجمهور يود أن يشترى تسجيلات الأغانى التى ينشدها الشعب فى الريف ، فقصدوا الجهات الريفية وسجلوا أغانى المنشدين . وكانت كثرة هؤلاء المنشدين من البيض البريطانيين سكان الجبال من أقاليم أوزارك وأبلاشيا الجنوبية . وكانت الأغانى التى ينشدونها أغانى شعبية أصيلة أمريكية إنجليزية . بيد أن مندوبى الشركات سرعان ما أدركوا أنه من الأيسر لهم أن يأتوا بالريفيين إلى المدينة أو أن يحملوا المغنين فى المدينة على تقليد الأسلوب الريفى . ومن هذا التقليد نشأت عادة الإنشاد الجبلى ، حتى إن أكثر الأغانى التى ينشدها المغنون الجبليون هى من تأليف المشتغلين بالموسيقى ، روحها عاطفى وخلقى ، على وتيرة واحدة ، فى حين أن الأغنية الشعبية جافة ، لا تراعى قواعد الأخلاق ، متنوعة الوتيرة . وألوف الألوف من هذه الأغانى تؤدى وتنشد عن طريق وسائل الإعلام الأمريكية . وهى تغمر الريف الجبلى ، حتى إن المغنين الجبليين ليؤثرونها اليوم على الأغانى التقليدية ذاتها . وبالرغم من أن النشيد الجبلى كثيراً مايعنى فى ذهن الجمهور الأمريكى الغناء الشعبى ، إلا أن العلاقة بينهما اليوم بعيدة جداً إلا فى حالات نادرة .

والحركة الكبرى الثانية هى حركة العمال . ففى أخريات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين اكتشف رؤساء نقابات العمال أن الأغانى الشعبية لها جاذبية كبرى لدى العمال فى المصانع والمناجم وهم يناضلون فى سبيل رفع مستواهم . وسرعان ما لقى إنشاد الأغانى الشعبية التى تتعلق بمشقات الحياة ، كما لقيت إعادة

صياغة الأغانى الشعبية بحيث تعالج مشقات الحياة ، وتأليف الأغانى بالطريقة الشعبية، سرعان ما لقى ذلك التشجيع باعتباره وسيلة للاحتجاج على أصحاب الأعمال الكبرى ، وعلى استغلال كبار رجال الأعمال للعمال . وفى أواخر الثلاثينات انتشرت هذه العادة الجديدة ، عادة إنشاد الأغانى الشعبية الملائمة والتى وضعت لتناسب المقام ، من نقابات العمال إلى جمهور أكبر يهتم باحتجاج أعم ذى صبغة سياسية واجتماعية . وبتأثير الاتجاهات الموسيقية السائدة الشعبية بلغت هذه الأغانى جمهوراً أكبر وبدأت فى نهاية الأمر تنافس الموسيقى الراقصة والأغانى الجبلية الموضوعة فى اجتذاب المشترين للأسطوانات والمستمعين للراديو والتليفزيون ، وما إن حل عام ١٩٥٠ حتى كادت كل جماعة ترتدى الزى الريفى وتطلق على نفسها اسم جماعة شعبية أن تؤدى هذه الموسيقى ، وهى على ثقة من الشغف بها دائما ومن وفرة عدد المستمعين إلى أدائها .

وأخيراً ، جاء الجاز إلى محطات الإذاعة والتليفزيون الأمريكية وعلى العالم أجمع، هذا الجاز الذى بدأ فى نيو أورليانز خليطاً من النداءات والروحانيات الميدانية الزنجية « والأغانى الحزينة » الريفية والمدنية والفرق الموسيقية الأوربية ، وأساليب البيانو المتنوعة . وحيثما يعزف الجاز تنشد الأغانى الحزينة — وهذه الأغانى صورة صادقة من صور الأغانى الشعبية الأمريكية . ولما كانت هذه الأغانى قد نشأت عن عزف الزنوج وغنائهم — وبخاصة المغنين فى الشوارع فى مدن الجنوب وقراه — فهى تعبر أصلاً عن حزن ومشقات السود المنعزلين فى عالم الرجل الأبيض . ثم تناول البيض هذه الصورة فيما بعد ليعبروا عن متاعبهم وآلامهم . ولما رحل الزنوج والسكان الجبليون إلى الشمال واشتغلوا بالترفيه أتوا

معهم بالأغانى الحزينة . وشاعت هذه الأغانى فى الإذاعة وفى النوادى الليلية . وقلدها البيض والسود على السواء وأعادوا كتابتها . كما عاشت فى صورتها الشعبية فى أحياء الزنوج فى المدن الكبرى وفى مزارع الجنوب .

ومهما يكن من أمر ، فإذا كنا نريد أن نستعرض تاريخ شكل من الأشكال الفنية ، كالأغنية الشعبية ، وإذا كنا نريد أن نتابع التطور التجارى المستمر للفوكلور الأمريكى من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٥٥ فلا مندوحة لنا عن النظر أيضاً فى شكل آخر — كالقصة الطويلة — لكى ندرك الخصائص الأمريكية الأساسية التى تظهر برغم المميزات الأقليمية والمهنيــة والعنصرية . وقد تطورت القصة الطويلة فى ريف أمريكا وعند السواحل فى مستهل القرن التاسع عشر . وهذه الصورة الفنية الأمريكية البحت ، صورة الحكاية — وأقصد بها قصة التجربة الشخصية المرسلة المتشعبة — تظهر عرضاً فى أسلوب عفوى جد بالغ برغم الحوادث التى لا يتصورها العقل . وكثير من التفصيلات التى تروى ليس له بالقصة علاقة ، وكثيراً ما تنتهى القصة بالسخرية والعبث . والغرض هو فى الواقع تشويق المستمع . ومصادر قصاص القصة الطويلة هى الحكايات المضحكة ، والأعاجيب ، والمشكلات المحيرة .

لا مراء فى أن القصة الطويلة ظاهرة أمريكيـــة فذة ، وهى نتيجة صادقة للأجناس والجماعات المديدة التى تدفقت على الساحل الغربى . أبطالها نوعان : اليانكى الواقعى — وصفاته الجد والمثابرة والاقتصاد والخبرة العمليــة والمكر ؛ والمشاغب الغربى — وصفاته الشجاعة ، والقوة العضلية ، والقدرة الوحشية والمهارة الحيوانية . وهؤلاء الأبطال يمثلون مغامرات المتشردين المنطلقين ، وهم

نتيجة ورمز لمجتمع اجتث من جذوره . وفى الخط الدقيق الذى يفصل تنفيذ القانون من خرق القانون عند الساحل ، نجد أن الرجل الآثم « الطيب » والرجل الطيب « الآثم » كلاهما موضع التمجيد . فديفى كزوكت مثلاً يخدع صاحب البار ويغالطه فى عدد أقداح الشراب ، ويشوه الأشجار ويجردها من قشورها ، ويصارع الدببة ، ثم ينتهى به الأمر بالكونجرس . ومايك فنك يشاغب ، ويشرب ، ويقطع الطرق على ضفاف المسيسبى ، ولكنه يعاون رجلاً أميناً لكى يشق طريقه فى الحياة . ووايلدبل هيكوك ينقش أحرف اسمه على أعمدة البرق وهو راكب حتى يموت رمياً بالرصاص فى ظهره .

هذه هى القصص التى ترد فى الفوكلور الأمريكى والتى يعرفها الجمهور حق المعرفة ويقدرها أكبر تقدير . والمثل الأعلى عند السواحل هو الرجل الفذ صاحب الموارد التى لا تنفد والذى يعشق الحياة الخلوية ، وهو يفضل كثيراً تلك الشخصيات التى نلمسها فى « المارشن » الأوربى ، وفى قصص الحيوان الزنجية ، وفى الأشكال الروائية الأخرى التى يقدمها الشعب . ولقد كانت أمريكا دائماً تفخر بممثليها النجوم ، وعمالها الماهرين ، وأبطالها الشهوانيين المشاغبين . وهى تذكر بالثناء والتقدير دائماً أبطالها الذين نشأوا عن قصصها الطويلة . وإنك لتجد الولايات تتنافس فى أن تكون كل منها موطن بيكوس بل ، أو راعى البقر الذى يدعو إلى العجب ، أو بول بنيان ، أو قاطع الأخشاب الفائق المهارة . والزنوج يسمون أبناءهم باسم جون هنرى صاحب الشهرة فى صناعة الصلب . كما أن الولائم والحفلات تقام تكريماً لجون آبلسيد زارع التفاح ، أو كيسى جونز شيطان السكك الحديدية .

وبالرغم من الانتشار التجارى للأغانى الشعبية وللقصص الطويلة انتشاراً

وبالرغم من الانتشار التجارى للأغانى الشعبية وللقصص الطويلة إنتشاراً واسعاً فى الولايات المتحدة ، ومن ثم كانت أكثر ألوان الأدب الشعبى شيوعاً ، إلا أن ذلك لايعنى أن الصور الأدبية الأخرى لم تنتشر أيضاً، فأكثر الأمريكيين يألفون (المارشن) المعروف فى العالم القديم ، والمأخوذ عن البيض الجبليين ، وعن الفرنسيين والأسبانيين . وهم أيضاً يألفون حكايات الألغاز المنقولة عن زنوج أفريقيا ، وكذلك حكايات الألغاز الصادرة عن الهنود الأمريكان . كما يألفون ألعاب الرقص المشتقة من رقصات السواحل وحفلات الألعاب فيها . وهم يعرفون العادات والخرافات المحلية ، التى تروى قصص البحث عن الكنوز وتفجير ينابيع الماء بالسحر ، والتنبؤ بالجو ، والوصفات العلاجية ، والتحكم فى الخط . وهم يروون أيضاً بعض الألغاز والأناشيد والنكات ، كما يروون الأساطير التى تنم عن خصائص الجماعات الوطنية التى ينتمون إليها . وقد شهد بعضنا (لوس باستورز) وهى مسرحيات العصور الوسطى الأسبانية التى لاتزال تمثل فى الجنوب الغربى ، وكذلك حفلات رأس السنة الفرنسية أو (الجويانى) ، أو غيرها من الحفلات التقليدية . وقد شاعت فى الولايات المتحدة الولائم الشعبية والحفلات الشعبية المتنوعة . ويشهد كل عام الجماعات العنصرية أو الإقليمية أو المهنية وهى تعرض عاداتها وأزياءها ، وتروى حكاياتها ، وترقص وتنشد أغانيها ، باذلة جهدها لكى تحقق مزيداً من التفاهم وتبادل الاحترام فى هذه الأمة التى تنتمى إلى شعوب متعددة . ونضرب لذلك مثلاً « الحفل الشعبى الوطنى » الذى يقام فى الجنوب كل ربيع ، فهو يضم ممثلين وباحثين ، وهواة الفولكلور من جميع أرجاء البلاد ، ويذاع على نطاق واسع فى الصحف والمجلات . فى حين أن كل جماعة من الجماعات — كقاطعى الأخشاب ، أو الفنلنديين ، أو البيض الجبليين ،

أو قبائل الهنود الحمر — تقيم كل شهر نوعاً من أنواع الإحياء أو الاحتفال .

ويستطيع المرء من هذا العرض للفوكلور فى الولايات المتحدة من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩٥٥ أن يستنبط بروز موضوعات ثلاثة ، (أولهـــا) أن الفوكلور الأمريكى هو عرض معقد متشابك جـداً للقوى الإقليمية والمهنية والعنصرية ؛ و (ثانيها) أن كثرة الشائع من الفوكلور الأمريكى يتصل برغبتنا فى شرح أنفسنا للعالم ؛ و (ثالثها) أن الفوكلور آخذ مع انتشاره فى خضوعه للتجارة . وإن المرء ليدرك أن الفوكلور الأمريكى قد تطور فى عصر الطباعة وعصر التغير الوطنى السريع حين كانت دوافع الحنين إلى الوطن والمباهاة المحلية شـــديدة قوية . فترتب على ذلك شـدة شغف الأمريكيين بالاحتفاظ بأكبر قـدر من تراثهم للأجيال القادمة . وقد حرصوا أكثر مما حرص غيرهم فى أى بلد آخر على التقاليد المحلية ، والذكريات ، والتحف القديمة . وبالرغم من أن هذا الاحتفاظ كثيراً ما كان يقوم على غير أساس ، فإن محصول الفوكلور الأمريكى كان وفيراً إلى حد مذهل .

وهذا المحصول يرمز للأمة الأمريكية حقاً . إن أمريكا بلد جديد ، شاب ، واسع ، تنعكس فيه تغيرات سريعة من الحياة الزراعية إلى الحياة المدنية . والقوم خليط ، وكذلك ثقافتهم . وفى أمريكا أمكن للرجل أن يكون بطلاً معبوداً فى حياته ، ورواة القصص الأحياء يلمون فى ذاكرتهم بتاريخ مجتمع برمته أو تاريخ مهنة بأسره كمهنة حفر الترع أو الملاحة النهرية . إن مثل هـذه الأمة هى كل شىء لكل الناس ، ومن العسير جـداً أن يكون لها طابع واحـد . والفوكلور فيها يسحر أشد السحر ، وقد يستحيل تحديده .

(٣)

نهضة الشعر

بقلم : سكلى برادلى

ظهرت بوادر النهضة أول الأمر كاملة فى الشعر الرسمى ، وفى القصص ، والدراما فى القرن الجديد . فبينما كان الشعراء المهذبون الذين يعرفون « بشعراء نهاية القرن » من أمثال ستدمان وجلدر يقلدون الماضى ، ومن أمثال رتشارد هوفى يتغنون متفائلين « بجمال الطقس دائماً » ، ومن أمثال فيلد ورايلى يعودون إلى «الشعر الإجتماعى »وإلى غيره من صنوف الشعر الأصيل أو الهزلى أو الشعر الخفيف المألوف ، كان هناك شاعران من أصحاب النزعة الجديدة يكافحان دون أن يسمع بهما أحد . أما أحدهما فهو وليام ڤون مودى الذى مات فى عام ١٩١٠ وهو فى سن الأربعين . وأما الآخر فهو معاصره إدوين آرلنجتون روبنسن ، الذى عاش خلال طوفان الإحياء الأخير ، وكان من أقوى شعراء هذه الحركة وأرهبهم صوتاً ، كما كان قطعاً من أعظم شعرائها .

ومن هذين الرجلين ومن مصادر أخرى مستقلة استمدت الوحى جماعة من شباب الشعراء . وكان القراء الأمريكيون الجادون قبل عام ١٩١٦ يشعرون شعوراً قوياً بوجود جوقة من « الأصوات الجديدة » التى تتميز بالحيوية والاستقلال، يختلف أحدها عن الآخر اختلافاً شديداً فى حين أنها كانت تتحدث بلسان واحد من الناحية الفنية الموجهة إلى جمهور كانوا يرغمونه على الإصغاء . فجاءت قصيدة باوند الأولى (پرسونى) فى عام ١٩٠٩ مطابقة للهزة الأولى التى أحدثتها جرترود شتين . وفى عام ١٩١٠ ، بعد عشر سنوات من الصمت ، نشر روبنسن

(المدينة التى تقع فى أسفل النهر) . وما هل عام ١٩١٦ حتى كانت إيمى لول قد نشرت ديوانين ثار حولها الجدل ، كما كان ڤاشل لندساى قد أعاد الحياة إلى الأغانى الشعرية بقصيدته (جنرال وليام بوث) وقصيدته (الـكونغو) ، كما قوبل فروست مقابلة رائعة فى انجلترا والولايات المتحدة عنـدما نشر قصائده (إرادة صبى) و (شمالى بوسطن) و (جبل انترڤال) ، وكذلك نشر إدجار لى ماسترز ديوانه الثائر الذى أسماه (مختارات نهر سبون) . ونشر ساندبرج شعره الانقلابى تحت عنوان (قصائد شيكاغو) . وقد وصفت الأصوات المنبعثة من الماضى ، وديوان إميلى دكنسن الذى نشر بعد وفاتها ومجموعة مؤلفات هويتمان ، هؤلاء الشعراء الثائرين « بالمحدثين » . وسرعان ما ظهرت مجلات أمريكية مختصة بالشعر ، نابضة بالحياة ، تنشر القصائد الأولى لإليوت، وفروست، وساندبرج، وپاوند و إدنا ميلاى ، و (هـ . د) ، ووليام كارلوس وليامز ، وماريان مور ، وجفرز ، ووالاس ستيفنز ، وماك ليش . وسمى بحق هذا الازدهار للشعر فى السنوات العشر التى سبقت الحرب العالمية الأولى « النهضة الصغرى » .

وسوف نمثل الفترة كلها فى هذا الفصل بثلاثة شعراء يبلغ خير إنتاجهم قمة العظمة . وهؤلاء الشعراء هم روبنسن ، وفروست ، وساندبرج . و بالإضافة إلى هؤلاء سنضم شاعراً أصغر منهم شأناً وهو ستيفن فنسنت بنيه لأن مبتكراته التى لم تدم طويلا كانت منه مساهمة فـذة . وقد اهتم كل شاعر من هؤلاء اهتماماً شديداً بالتعبير عن الظروف المباشرة والحياة اليومية للجنس البشرى فى شعر جديد يلائم عنف هذا القرن وما حدث فيه من انقلاب ، ونهمه فى حب المعرفة والحكمة . ولم ينس روبرت فروست منذ البداية أنه « يصارع العالم

صراع العاشقين » . وربما استطاع ساندبرج وروبنس أن يصفا دوافعهما فى صورة أشد عنفاً .

وقد وجدت الولايات المتحدة بهذا الجيل من الشعراء صوتاً قارياً . ولشعراء القرن العشرين جذور فى كاليفورنيا وأريزونا ووادى المسيسبى ومين وماساتشوسنس والجنوب القديم . أما روبنسن جفرز ، شاعر تلال كاليفورنيا ، فقد ترعرع فى بنسلفانيا الغربية ، كما أنفق فروست ـ الذى قدر له أن يرسم صـــورة انجلترا الجديدة ـ صباه فى كاليفورنيا . وبدا كأن الغرب الأوسط سوف يصبح لفترة ما البوتقة التى ينصهر فيها الشعر الحديث . وكان كل من كارل ساندبرج وفاشل لندساى وإدجار لى ماسترز ينظر إلى الآخر فى شيكاغو كأنه الـكعبة الجديدة التى يقصدها الـكتاب فى (مدلاند العليا) . ونشأت سارة تيزديل و.ت.س . إليوت فى سنت لويس فى المسيسبى الأعلى . وفى شيكاغو ظهرت فى عام ١٩١٢ أول مجلة أمريكية للشعراء دون سواهم . وعنوانها « الشعر : مجلة النظم » ، وذلك عندما كان شعراء « النهضة الصغرى » الأوائل يجاهدون فى رفع أصواتهم حتى تسمع . وكانت المجلات الأمريكية المعتمدة ـ هاربرز وسكربنرز واطلنطيق الشهرية مثلاً ـ تجعل من نفسها أوصياء على التقاليد القائمة . أما المجلة الجديدة فـكانت ترحب بكل شعر جيد ، جديداً كان أو قديماً .

وكان فى مجموعة الشعر الغنائى الجديد فى الولايات المتحدة دسامة وتنوع . فشعر فاشل لندساى الذى يشبه دق الطبول على نقيض شعر باوند وإليوت وهلدا دوليتل (أو هـ . د .) الذى يتميز بدقة النحت . كما كان على نقيض شعر روبنسن الذى يتميز بالنزعة العقلية المقيدة التى تنم عن حصافة الفـكر ، وعلى

نقيض شعر روبرت فروست ذى النزعة الإنسانية ، وشعر ساندبرج الذى نظمه بالعامية النبيلة ، وشعر آمى لول الحر المرسل ونثرها المنظوم ، وقصائد الحب التى نظمتها مس تيزديل ومس ميلاى ، الذى كان تقليدياً فى شكله فرويدياً فى حسه يذكر بمعبودة سافو الأمريكية ، إميلى دكنسن ، وعانس أمهرست الشابة فى ماسانشوستس ، التى ماتت آمنة قبل أن ينشر شعرها فى عام ١٨٨٦ .

وقد رحبت مجلة الشعر فى وقت باكر بشعر ساندبرج الذى يعتبر تحويراً فى طريقة هويتمان الساذجة ، وذلك عندما وصف مدينة شيكاغو فى لغة أشبه ماتكون بلغة الإعلان ، فقال عنها إنها :

« قصابة الدنيا ،
صانعة الآلات ، طاحنة القمح ،
اللاعبة بالقضبان ، المصدرة لحاصلات البلاد ،
المدينة العاصفة الصاخبة ، المشاغبة
مدينة الأقوياء » .

ولم يكن « التصوير » فى الشعر سوى إحدى مدارسه الكثيرة صاحبة الصوت القوى المرتفع الواثقة من نفسها التى ظهرت فجأة و بوفرة بالغة كما تظهر الزهور فى الحقول عندما يوقظ الربيع المراعى . ولم تكتف المدرسة بأن تعارض بنظريتها غيرها من المدارس الجديدة ، بل لقد عارضت أيضاً مئات المدارس القديمة . وكان لأتباع فرويد ، وللعقليين ، والطبيعيين — كما كان للعدميين التابعين لجماعة (العاصفة) الكلاسيكية التقليدية — كان لكل واحد من هؤلاء منهجه . وكثير منهم لجأ إلى المنابر العامة كما فعلت آمى لول وكان لها تأثير بالغ . وقد أمكن لهؤلاء المجددين مجتمعين أن يهزوا الجمهور و يوقظوه ، وأن يوسعوا من

نطاق مدلول الشعر، وأعادوا له وسامته وتنوعه المألوف. وأخذ كل منهم عن الآخر. وكان أرباب الشعر التصويرى يمارسون النظم الحر عادة وإن كان ساندبرج قد التمسه عند هويتمان. وبالرغم من أنه لم يكن من جماعة «الشعراء التصويرى» فقد كانت قصيدته (الضباب) مثلاً كاملاً للشعر التصويرى فى النظم الحر. قال:

« الضباب يزحف على قدمى هرة صغيرة ،
« وهو يربض ناظراً ، نحو المدينة والميناء ،
« على ردفين ساكنين
« ثم يرحل » .

ولعل الوعيد الذى تتضمنه هذه القصيدة ، وما فيها من إيحاء بأن الطبيعة تضمر للإنسان عداء خفياً ، مثل للتشاؤم المحتوم الذى كان المفكرون من كتاب الأمريكان يعبرون عنه فى ذلك الحين . فى حين أننا نجد رجلاً مثل هويتمان فى عهد سبق يكتب فى عام ١٩٥٥ بقوة الرومانسية كلها ويقول « أنا موجود كما أنا ، وفى هذا الكفاية . . . . قدمى راسخة فى الجرانيت . وإنى لأسخر مما تسمونه الانحلال ، وأدرك مدى الزمن » . إن مثل هذا التفاؤل الكونى لم يكن ميسوراً لرجل مثل ستيفن كرين فى عام ١٨٩٠ ، حينما كتب يقول :

« قال الرجل للعالم . سيدى ، إننى موجود !

فأجابه العالم قائلاً : إن هذه الحقيقة — بالرغم من ذلك — لاتخلق فى نفسى إحساساً بالواجب » .

وقد كان هنا الصراع بين الشك والإيمان دافعاً ملحاً لشعراء الفترة الأولى

من القرن العشرين . وكان موضوعاً لعمل ضخم قام به إليوت فى « الأرض الخراب » فى عام ١٩٢٢ ، وروبنسن فى « الرجل الذى يقابل السماء » فى عام ١٩١٦ . وكان نغمة تتردد على لسان فروست وساندبرج وماسترز وچفرز ، بل وماك ليش فى قصيدته الحديثة التى عالج فيها موضوع « أيوب » تحت ضوء شبيه بذلك الذى وضع تحته فروست (قناع العقل) قبل ذلك بخمسة عشر عاماً. وفى كل حالة من هذه الحالات تتحول الأرض إلى خراب لأن الإنسان قد فقد صلته بمصدر الحياة المقدس ، إن كان هناك مثل هذا المصدر . يتخيل روبنسن رجلاً منعزلاً بعيداً فى الأفق ، وقد تضاءل إزاء علمه الجديد بتاريخه وبصلته بالطبيعة غير الإنسانية ، فتراه وحيداً « فى وجه مجد هذه الدنيا المشتعلة» حيث « يقف كل فرد وحيداً بمفرده ، ينظر ظلاماً جديداً أو ضوءاً جديداً » . هذا الرجل الذى تخيله روبنسون – رغم كل علمه الحديث – يضيق من تفكيره العميق بنفس إيمان أسلافه فى « . . . . عالم شرق ، لا يمكن أن يزول . فيلقى نفسه أو يعرفها – فيما خلا لمحات مطوية فى نفس صاحبها » . إن قصيدة « الرجل الذى يقابل السماء » سوف تبقى أبداً من أعظم القصائد الدينية فى اللغة الإنجليزية .

أما قصيدتا فروست (قناع العقل) و (قناع الرحمة) فكلاهما يتعرض فى إسهاب للمشكلات التى تتعلق بالخبرة وبالإيمان الروحانى . فى القصيدة الأولى نجد أن أيوب يتفكر – بعد موته – مع ربه ، تعاونه زوجته الذكية معاونة قد لا يكون لها موضع ، فى هذه المشكلة العالمية. لماذا يقاسى الرجل الطيب التقى كثيراً فوق هذه الأرض؟ ويجيب عن هذا السؤال إله الحب والرحمة بأن أيوب هو المثل الذى عينه الإله

« لـكى يقيم على هذه الأرض المبادئ العليا ، التى سوف تبقى ما بقى الزمان . وليست هناك علاقة يدركها عقل البشر بين ما يستحقه وما يناله » . وفى (قناع الرحمة) يفر يونس الذى ورد ذكره فى الإنجيل من شرور المدنية الحديثة فيؤكد الشاعر بذلك عقيدته بأن الإنسان عليه أن يبحث عن المثل الطيب للفرد ، ولن يجده فى الـكتلة البشرية جماعية كانت أو ديمقراطية ، وقد نظم فروست فى وقت باكر قصيدة تحت عنوان « محنة الإنسان بوجوده » . وأقصى مايبلغه المرء فى هذه المحنة هو « ارتباط غامض يصل بين الروح والمادة حـتى المـوت » . إن أشخاص فروست يجدون هذه العلاقة الغامضة بنفس البساطة التى يجـدها بهـا (سيلاس) أو (الرجل المأجور) ، وهو ذلك الفلاح المهاجر الذى يبـذل كل يوم قصارى جهده ، ولـكنه يحلم بجمع البرسيم بطريقة أفضل ، وهو ذلك الرجل العجوز الفقير المشرف على الموت ، الذى يجد مأواه فى « مكان إن أنت بلغتـه ووريت فيه » . إن الفلاح الذى يصلح الجدار بالحجارة الـتى يلتمسها فى سفينة حُمِّلت بها قد يجد الارتباط الأبدى فى الهشيم المتخلف من نجم محترق، يتم دورانه عن يد ذات قوى خلاقة تبتعد عن هذا العالم كثيراً » .

وقد كانت إعادة تقويم الديمقراطية الأمريكية والتاريخ الأمريكى مصدراً آخر للعرض لهـذا الجيل من الشعراء . إن الشاعر الحق لايكرس مواهبـه أولاً لقضايا المجتمع . بيد أن تلك القصائد التى بلغت الذروة من الناحية العاطفية والناحية الجمالية ، كقصيدة باوند (هيوسلوين موبرلى) وقصيدة إليوت (الأرض الخراب) وقصيدة ماك ليش (هاملت ماك ليش) سرعان ما تعمقت النفس البشرية عندما لمست فى أغوارها « أمراً فاسداً » لامراء فيه. ما أكثر الأمريكيين الذين أحاط بهم الصراع الاقتصادى والاجتماعى وواجههم التيار الصاعـد للمذاهب الطبيعية

والجماعية فلم يبرح أذهانهم ذلك اللغز الذى أثاره لنكون فى جيتزبرج متسائلاً :
« إذا كانت هذه الأمة الجديدة الـتى ولدت فى أحضان الحرية وكرست نفسها للاعتقاد فى « المساواة البشرية » تقوى طويلاً على البقاء ». هل يستطيع حقاً « الفرد البسيط المنعزل » أن يعيش طبقاً للصورة الديمقراطية التى رسمها هويتمان - « أى وسط مجموعة » ؟ لقد تضاءل الإنسان أمام العلم والآلة ، فهل آن له أن يغمر وأن تزول بين أفراده الفوارق بفيض من أسباب حالات التوسط التى تنجم عن الحياة الجماعية ؟ إن الظل القاتم لهذا الشك قد سرى بين قصائدروبنس باعتباره مشكلة فلسفية . كما أثار الشك عند فروست فى إيمانه بالفردية العنيدة .

ومع هذا ، فقد كان ساندبرج يعتقد فى الشعب ، فى الجماعة، باعتبارها البوتقة التى تتقطر منها الشخصية العظمى ، كما حدث فى حالة لنكولن ، داعية التحرر ، الذى كتب عنه دراسة نثرية كبرى . وقد تقطر ساندبرج نفسه من الجمـاعة فى جيل من الأجيال ، وهو من أبناء السويديين المهاجرين إلى أمريكا ، الذين عانوا أشد المعاناة من ألم الحرمان . وقد اعتنق آراء جفرسن شاكراً، كما اعتنق المساواة التى نادى بها هويتمان الذى كان له عليه أعمق الأثر . فتجسـد فى شعره (بائع السمك) الرث الثياب فى إحدى طرقات شيكاغو القذرة يرد القيمة التى أخذها عن مجتمع يؤيده من كل قلبه :

« وجهه وجه رجل شديد الغبطة ببيع السمك ، شديد الغبطة لأن الله خلق الأسماك ، وخلق الزبائن، الذين ينادى لهم عن مبيعاته التى يحملها عربة يدوية ».

وعامل الصلب عنده يستمد « صلوات الصلب » من عمله ، ويصبح

القضيب والمطرقة والمسمار ، ويدعو ربه بقوله : « اللهم ضعنى فوق سندان ، واضربنى واطرقنى حتى تجعل منى مسماراً صلباً .... اللهم اجعلنى ذلك المشبك الضخم الذى يمسك ناطحة السحاب فلا تنهار فى ليل شديد الزرقة تتلألأ فيه النجوم » . ويمثل حبه الشديد للناس يهزأ فى إيمان وحماسة من سوء استخدام السلطة أو الامتياز ، يهزأ — مثلاً — من ذلك الرجل الثرى الذى يقيم على شاطىء بحيرة فيحميه من « الرجال الجياع ، ومن الأطفال الذين يبحثون عن مكان يلعبون فيه ... يحميه بسور هو فى بنائه روعة ... ولا ينظر خلال قضبانه وأسنانه الصلبة سوى الموت ، والأمطار ، والغد » . وقصيدته التى تشمل كتاباً بأسره ، والتى نشرها تحت عنوان « مرحباً بالناس » قصة شعرية عن الثقافة الأمريكية الديمقراطية .

وكان ستيفن فنسنت بنيه يصغر ساندبرج بعشرين عاماً ، ينظم شعره على أساس الأشكال القديمة المعروفة فى الملاحم والقصص الشعرية الإنجليزية . وقد وجد ساندبرج فى التاريخ الأمريكى وحياً لإعادة تقويمه للحياة الأمريكية ، ولإخلاصه لتقاليد جفرسن . وكساندبرج كان يخشى انقلاب الديمقراطية بدعامة من طبقة ممتازة أو بسند من الجماهير الجاهلة . وهو فى كتاباته يحفل بالأساطير الأمريكية وبالفوكلور الذى يروى التاريخ ، ويعززه بسخريته من الأعداء الماديين للتقدم الديمقراطى . بل إن موته الباكر فى الخامسة والأربعين كان — إلى حدما — نتيجة للإجهاد الذى أصابه من جراء حياته العامة الحماسية أثناء سنوات القحط ، التى قوت من شوكتها الهجمات المتتالية على الديمقراطية وظهور هتلر .

ولعل قصيدة « جثة جون براون » التى كانت أول مالفت أنظار العالم نحو « بنيه » هى خير رواية تاريخية أمريكية منظومة ، قوية فى تصوير أشخاصها ، مؤثرة بإلمامها الملحمى لأعظم الحوادث ، وسيطرتها على الموضوعات السامية التى تتعلق بالتسامح والحرية التى يرمز لها فى أساطير الحرب الأهلية بجون براون ولنكولن . و إذا كانت هذه القصيدة بمثابة الإلياذة ، فقد كان «النجم الغربى» التى نشرت بعد وفاته بمثابة الأوديسة — وهى قصة رائعة — للمستعمرات البريطانية الأولى فى أمريكا يخلد فيها الحوادث والأشخاص والحوداث التاريخية، و يدعم فيها الفردية الشعبية ، والحرية والمسئولية باعتبارها من الأسس الأولى للديمقراطية تختلف اختلافاً تاماً عن المجتمعات الأوروبية التى نشأ فيها المستعمرو ن .

أرادوا أن يربطوك بأغنية انجليزية
وأن يحولوا مجرى حديثك إلى قصة إنجليزية
ولكن الكلمات من أول الأمر شاردة
وطرد الطائر الأمريكى البلبل البريطانى .

وفى قصصه الشعرية نجد أن الشخصيات نصف الأسطورية المعروفة فى الحياة الأمريكية تثير فى الأذهان الخبرات الأمريكية الأولى التى وقعت عند السواحل ، التى كانت السبب فى بعض الصفات والخصائص وصنوف السلوك التى يتميز بها اليوم الأمريكيون . فهو يروى فى « قصة وليام سيكامور » حكاية قاطع الأخشاب والمغامر المتجول . وهذه ترجمة لمطلع القصيدة الذى ينم عن ميوله واتجاهاته :

« كان أبى جبلياً

معصمه مطرقة قويه

سريع العدو كالغزال

يتكلم بلكنة اليانكى

بعضهم يرتدون التيل الرقيق

و بعضهم يشبهون الأغصان

وكان مهدى من فروع الصنوبر

ارتدى جلد ليث جبلى » .

وكان روبنسن وفروست فى صميمهما إنسانيين لامصلحين. كانا يهتمان بالفرد و بالمواقف التى تكون الشخصية أو تمتحنها . كانا من حفظة تقاليد (انجلترا الجديدة) فأعجبا بصفات الاستقلال ، والوعى العقلى ، والمسئولية - أى بالظروف التى ترغم الإنسان على أن يبذل قصارى جهده . ولم يعتقد أحد فيهما أن هذه الصفات كانت فى أول أمرها مرتبطة بطبقة اجتماعية معينة ، ولكنك - برغم هذا - لاتستطيع ، كما يقول سكان (انجلترا الجديدة) القدامى ، أن تصنع كيساً حريرياً من أذن الخنزير » . وشخصيات فروست ترجع إلى تقاليد البلاد العتيقة - للمزرعة والغابة والقرية الصغيرة - حيث كان فروست نفسه فى أكثر أيام حياته فلاحاً ومدرساً حتى رحل إلى انجلترا فى سن الثامنة والثلاثين لكى يجد ناشراً لأول ديوان من دواوين شعر وقد أتيحت له كالكثيرين غيره من سكان انجلترا الجديدة المتواضعين - فرصة التعليم الجامعى . وكان أصدقاؤه وجيرانه من المثقفين

وإن كان ربما أشار إلى أحدهم فى قصائده كزارع تفاح ، وإلى الآخر كفلاح فقير يدير أخوه مصرفاً من المصارف . أما رو بنسن فقد كان أبوه تاجراً لأنه من مين وليس من ماساتشوستس . فما فى مجتمع أشد تمدناً فى حضارته من المجتمع الذى نشأ فيه فروست ، وشخصياته مستمدة أساساً من هذه البيئة . ولما رحل إلى نيويورك لكى يعيش فيها وجد أن ماتعلمه من الناس فى انجلترا الجديدة ينطبق أيضاً على الناس وعلى الحياة عامة فى نطاق أوسع .

وأشد قصائد رو بنسن تأثيراً مآسيه التى يشمل كل منها كتاباً بأسره، مثل «ماثياس عند الباب»، والعقائد التى تستند إلى قصص آرثر الخيالية . وأشخاصه يميلون إلى الخطأ فى الاختيار : فهم يخضعون لشهوة الحكم الجارفة التى لا تعرف الحدود؛ أو للجشع ، أو الجبن ، أو الحسد ؛ أو إلى ضعف الرغبة فى التحكم والسيطرة على حياة الآخرين ، باحثين دائماً عن الأهداف المادية دون الأهداف الروحية . وهم يعرضون المبادىء الخلقية لفرص النجاح المادى « حيث يسوق المبذرون المبددون رفات أنصاف المجاهدين إلى القبور » . وهذه القصائد المطولة معقدة فى مضمونها السيكولوجى ، وفى فكاهتها ، ولكنها تقاس فى قوتها إلى نظائرها من مؤلفات براوننج . ومن ثم كان قراؤها أقل عدداً من قراء موضوعاته المعروفة ودراساته الشخصية التى تبلغ مداها طولاً . ومن بين هذه الدراسات كان الموضوع الذى نشره بعنوان « بن جونسن يرحب برجل من ستراتفورد » دراسة ممتازة لشيكسبير ، وهو الرجل الذى لم يستطع أن يقنع بأبعاد حياته وحدود عبقريته ، طامعاً فى مزيد من «طول القامة » ،فى حين أن العنكبوت ـ أو الموت ـ يتربص ليلتقطه فى شباك جناحه . أو كما يوجه القول إلى بن جونسن :

« هذه هى الطبيعة ، أمنا الرؤوم ...
هى الطبيعة ، وهى لاشىء ، كلها لاشىء .
إنه عالم يعود فيه إلى نفس التراب
كل حشرة وكل أمير .
كل فى حينه
والنجوم التى ترصع السماء من قديم
والتى تنشد معاً ياصديقى بن
سوف تظل تغنى نفس النشيد
فى غدها كيومها » .

وهذا الجشع — وهو من صفات البشر — السلطة الأبدية التى لمسها رو بنسن فى شيكسبير ، أعيد التعبير عنه فى صورة ملحمة تتفق وعصرها الحضارى فى كتابه « مرلين » (١٦١٧) و « لانسلوت » (١٩٢٠) — وهذه القصائد الرائعة لها ما كان لقصص آرثر من تأثير بالغ . وهى تحذو حذوها . ولكنها — إلى جانب ذلك — تعبير قصصى عن الفشل الروحى للقيادة فى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الأولى . فقد تخلى مرلين العجوز — صاحب الفضل على آرثر فى اعتلائه العرش ، ومستشاره السياسى — عن واجبه إزاء آرثر ، وآثر عليه حبه المشبوب لفيفيان ، ثم عاد — بعد الأوان — إلى « عالم فى النزع » نجد فيه عاطفة لانسلوت والملكة جنفير ، وما تلاها من دسائس وإراقة دماء الفرسان المنافسين — قد أودت بحضارة آرثر .

أما (ترسترام) التى ليست لها علاقة بموضوع آرثر الذى استغله روبنسن ، فهى إحدى المآسى الشديدة المؤثرة ، التى تتمخض إما عن إعادة الحياة أو الموت ، وقد كتبها الشاعر فى العشر سنوات الأخيرة من حياته . وتظهر هذه المآسى أيضاً فى بعض القصص القصيرة البارعة التى كتبها روبنسن . ومن ثم فإن (كافندر) و (نايتنجيل) و (ماثياس) وهى شخصيات المآسى الشعرية الكبرى تتمثل إلى حد ما فى (رتشارد كورى) وهو من أعيان الريف ، وهو ذلك الرجل الذى « لو حيا الناس بتحية الصباح لنبضت عروقهم » :

« وكان غنياً ـ أغنى من الملك
تعلم النبل بشكل يدعو إلى العجب
كنا ـ بإيجاز ـ نظنه كل شىء
نتمنى لو كنا فى مكانه
فواصلنا العمل ـ فى انتظار النور
نلعن الخبز الذى نأكله بغير إدام
وذات مساء هادىء فى الصيف
عاد إلى بيته رتشارد كورى
وأفرغ فى رأسه رصاصة » .

وكان روبنسن يدعى شاعراً بارداً ، وبإمعان البحث يتبين لنا أن عاطفته كانت ـ بسبب كبتها ـ أشد حرارة . كما كانت فكاهته ، التى تميز بها كما يتميز كل ذى موهبة درامية عظمى . وفى مقطوعته (تالفر) نجد أن (كارين) توقع

فى شبابها (دكتور كويك) بجاذبية جسمها الكبرى ، ولكنه يجدها عقلاً بارداً «متنكراً» . «إنها كالسمكة المصنوعة من العاج ، تسحر الرائى ، ولكنها لا تلد ولا تحيا ولا تصلح غذاء . ولم يستطع أن يتخلص منها إلا فى اكسفورد ، حيث ارتدت فى يسر إلى الماضى مذ وقعت عيناها على الأبجدية الإغريقية » .

أما قصائد روبرت فروست فهى فى عمومها قصيرة ، تخدع القارئ ببساطتها الظاهرة . وهو يسمى نفسه « الرجل الذى يطلق الجزء على الكل » فهو يشير بالجزء إلى الكل لأن من طبيعة الشعر ، أن يذكرك بما لم تعلم بأنك تعلمه » . وكثيراً ما تكون هذه الدقة فى التعبير صلة بين الإنسان والطبيعة التقطها الشاعر عرضاً ففى قصيدة « يد الفأس » نجد صانعاً ريفياً متواضعاً يناقش تربية أبنائه فى الوقت الذى يعرض فيه على الشاعر يد الفأس التى بلغت غاية الإتقان والتى صنعها بيديه فسوى الخشونة الطبيعية فى فرع من فروع شجرة الجوز يلائم الغرض أيما ملاءمة. والقصيدة أصلاً « جزء من كل لا يتم إلا فى عقل القارئ » ، ومغزاها تشكيل الطبيعة بالخبرة حتى تتفق مع الصفات البشرية ، أو كما قال الصانع :

« أرادها دقيقة كالسوط
تخلو من كل عقدة
تستطيع مقاومة الانحناء
كالسيف ينثنى على ركبة الإنسان
وأرانى كيف أن سطح اليد الجيدة
كان بطبيعته خشناً قبل أن تسويه السكين

وكانت به التواءات طبيعية
لم تصبه من خارجه
ثم كانت فى اليد تلك القدرة التى تقابل مشقة العمل
وقد سوى فرعها الطويل الأبيض
من طرف إلى طرف .
بيده الخشنة التى أطبقت عليه .

إنها قصيدة عن التربية ، ولكنها أيضاً قصيدة عن الفن . وقد قال فروست مرة إن « الفن يعطى الحياة شكلاً » .

وهكذا نرى أن قطعة من الخشب ملقاة فى قلب الغابة ، إذا أحسن قطعها ثم أهملت حتى تآكلت باتت رمزاً لتبذير الإنسان ، حتى يسطع ضوء مفاجىء يعبر الشاعر عنه فى المقطوعة التالية فيمحو كل طاقة ـ سواء كانت لدى الإنسان أو فى الخشب المتآكل ـ بتقتير من الطبيعة يسميه الإنسان الموت .

« وحسبت أن الرجل الذى يعيش ليؤدى عملاً جديداً
هو وحده الذى يستطيع أن ينسى
صنع يديه الذى أنفق فيه عمره
وينسى جهد فأسه
ويلقى بها بعيداً عن موقد نافع
لكى تدفىء مستنقعاً متجمداً جهد طاقتها
باحتراقها بفعل التآكل
احتراقاً بطيئاً لا يعلو منه دخان »

ومهما اتجهت مقطوعاته الغنائية نحو الطبيعة ، فقد كان موضوعه الأصيل دائماً هو الإنسان . ففى قصيدته « اثنان ينظران الى اثنين » نجد أن الغزال والظبية غاية فى الجمال وسط الغابة ، ثم بعد أربعين سطراً تقع القصيدة الحقيقية فى السطرين الأخيرين ، حينما يتطلع الغزال وظبيته إلى ما وراء سور الغابة فيجدا عيون عشاق من البشر ترقبهما :

« كأن الأرض فى مكان طيب غير منظور

تؤكد لهما أن الدنيا تستجيب لعشقهما » .

والقصيدة كما عرفها فروست « تبدأ بإشاعة السرور وتنتهى بالحكمة » ، وهى تدفع بالإنسان دائماً على الأقل إلى أن « يقف وقفة قصيرة فى وجه ما يحيط به من اضطراب ».

وأمثال هذه القصائد يتصل دائماً بالموضوعات الاجتماعية ولو إلى حد ، بيد أن الهدف الذى يرمى إليه فروست كثيراً ما يكون محدداً قوياً مؤكداً . فقصيدة « إصلاح الحائط » تنبع من صميم معرفته بوسائل الطبيعة « التى لا تحب الحواجز ، والتى تريد أن تحطم كل سور ! » ولكنه عندما نشر القصيدة فى عام ١٩١٤ فى بداية الحرب العالمية ، كان الفلاح فيها نذيراً قوياً بالشر :

يقبض بكلتا راحتيه على حجر

متسلحاً به كالرجل المتوحش فى العصر الحجرى القديم » .

ويكرر بغير روية قول آبائه :

« الحواجز الطيبة تخلق الجيران الطيبين » .

وكانت هذه فى الواقع قصيدة تعالج الحرب علاجاً طبيعياً . ولعل قصيدته « النار والجليد » التى كتبها فيما بين الحربين ، أشد من هذه صراحة . يقول :

« من الناس من يعتقد أن الدنيا ستنتهى بالنار
ومنهم من يقول ستنتهى بالجليد
ومما خبرت من رغبات البشر
أعطف على أولئك الذين يؤثرون النار .
أما لو هلكت الدنيا مرتين
فإنى أظن أن معرفتى بالبغض تكفينى أن أقول
إن الجليد يصلح أيضاً للدمار
وهو فى ذلك عظيم . »

وفى اليوم الذى يتوقف فيه بقاء العالم على اختيار البشرية بين قانونين من قوانين الطبيعة :

« القانون الطبيعى للجشع والبغضاء
أو القانون الطبيعى للمحبة »

فإنى أعتقد أننا نستطيع بحق أن نختتم ملاحظاتنا بهاتين القصيدتين اللتين نظمهما شاعر قرأ كتاب الطبيعة قراءة حكيمة ، وطالعه حتى النهاية .

(٤)

المجتمع والرواية

بقلم ماكسو بل جيسمار

إن ظهور المذهب الطبيعى فى الرواية الأمريكية كان هو التيار السائد فى القصة الأمريكية فى الربع الأول من هذا القرن . فقد فتح الطريق لكل ما تلا ذلك ، ورفع الأدب الأمريكى بوجه عام من صبغته الوطنية الإقليمية إلى مرتبة الأدب العالمى .

ولكن الحركات الأدبية لا تخضع البتة لهذا التقسيم التاريخى السهل الذى يريدنا المؤرخون أن نأخذ به . وقد ألف المؤرخون أن يحددوا تاريخ ظهور المذهب الطبيعى فى الأدب الأمريكى بعام ١٩١٠ ، ومع ذلك فقد نشر تيودور دريزر — رائد هذه الحركة ، والمنشىء الحقيقى للواقعية الأمريكية الحديثة و باعثها الأول — « الأخت كارى » قبل ذلك بعشر سنوات ، أى فى عام ١٩٠٠ . ونشر فرانك نوريس « ماك تيج » — وهو وصف واقعى رائع للطبقة الوسطى المتخلفة فى الحياة الأمريكية — فى عام ١٨٩٩ . وكذلك نشر نوريس « الأخطبوط » — وهو قصة عن زراع القمح فى كاليفورنيا ، سبقت قصة چون ستاينبك « كروم الغضب » — فى عام ١٩٠١ .

ولنذكر فى هذا الصدد أيضاً أن ستيفن كرين كتب « ماجى — أو فتاة

الطريق » فى عام ١٨٩٣ و « شارة الشجاعة الحمراء » فى عام ١٨٩٥ . و يضاف إلى رواد المذهب الطبيعى فى الأدب هؤلاء جاك لندن الذى أدخل تأثير داروين ونيتشه فى القصص الشعبى الرقيق فى أوائل السنوات العشر الأولى من هـــذا القرن . كما نشر لندن كتابين آخرين معروفين ـ وهما « الـكعب الحديدى » فى عام ١٩٠٧ و « مارتن إيدن » فى عام ١٩٠٩ ـ وهما من ثمار الاشتراكية التى نادى بها صراحة حينما كان لايزال فى ذلك العهد أكثر القصاصين الشعبيين إيراداً . ومن عجب أيضاً أن كاتبة نيويورك الأرستقراطية إديث هوارثن ـــ وهى من السيدات العظيمات فى تاريخنا الأدبى ـــ هى التى أخرجت تلك القطع الرائعة التى تهـكمت فيها فى وقت مبـكر على ثروتنا الغربية الجديدة (وسبقت بها « عادات البلاد » التى نشرت فى عام ١٩١٣) تلك القطع التى كان لهـــا من التأثير على سنكليرلويس ماجعله يهدى إليها أحسن رواياته « بابت » . وهؤلاء الـكتاب وهذه الروايات جزء من التاريخ الباكر للحركة الطبيعية أو الواقعية فى القصص الأمريـكى . ومن الأفضل أن نعتبر عام ١٩١٠ ـــ الذى نعين به عادة بداية هذه الحركة ـــ ذروة أو قمة المرحلة الأولى منها . أما نقطة البداية الحقيقية للواقعية الحديثة فقد كانت فى أوائل أو أواسط السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضى ، وتبلغ نهايتها فى إحدى السنوات التى تقع بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ ، بحيث يبلغ مدى الحركة كلها زهاء الخمسين عاماً .

ويجب أن نذكر أيضاً أن الروائى الأمريـكى وليام دين هاولز بدأ يركز اهتمامه فى المظالم الاجتماعية التى نشأت عن الرأسمالية منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضى . وقد سبقت واقعية هاولز ـــ برغم خفتها فى بعض الميادين ـــ

المذهب الطبيعي عند لندن ، ونور بس ، ودر يزر ، كما أن واقعية العشرينات والثلاثينات من هذا القرن أعقبت صميم الحركة الطبيعية ، التي كثيراً ماجهلها حتى الروائيون المتأخرون أنفسهم . ونحن نتساءل : ماهذا « الصميم » في المذهب الطبيعي الأمريكي ؟ من الميسور أن نعرض مبادىء الحركة عرضاً شاملاً . ولكن من العسير جداً أن نرى هذه المبادىء وهي تفعل فعلها في عمل الروائيين الأفراد ، إلا إذا أخذناها مقياساً صارماً نقوم به كل كاتب ، فنهمل — أولاندرك البتة — تلك الصفات الشخصية المزاجية الفنية التي تجعل لكل كاتب نظرته الشخصية إلى الحياة .

ومهما يكن من شيء فإن الرواية عمل فني وليست بحثاً علمياً وهي متدفقة عضوية في طبيعتها ، متنقلة وغامضة في مضمونها في كثير من الأحيان ، وبذلك تختلف عن « النظام » الفلسفي أو الموعظة الخلقية أو العرض المنطقي . وحتى الروائيون الفرنسيون في القرن التاسع عشر الذين صاغوا مبادئهم عن المذهب الطبيعي وأثروا في أدبنا ، قلما ساروا في قصصهم وفقاً لنظرياتهم — وإن فعلوا أثاروا السخرية والضحك . وقد كان إميل زولا أحسن الكتاب الذين صاغوا هذه القاعدة ، قاعدة « الأدب العلمي » الجديد وجعل محوره دراسة البيئة والوراثة : وهو أدب « يستبعد السحر منه » . ومن ثم لم يدخل في نطاقه « غير المعقول » . وأكدت هذه الحركة الجديدة الأسباب الطبيعية لتلك الظواهر التي لم تقدم الميتافيزيقا لهـا من التفسير إلا ما كان من وراء الطبيعة . والهدف الرئيسي من هذه الحركة هو تطوير طريقة من طرق البحث التجريبي نتناول بهـا مصير الإنسان في عالم ليست له شخصية معينة ولا اتجاه خلقي معين .

هؤلاء الطبيعيون الأوربيون الأوائل كانوا كذلك يحاولون أن يحطموا الخرافات والأهواء لينفذوا منها إلى العادات والتقاليد المتراكمة التي تتكون منها قشور أية مدنية من المدنيات. وكانت « مادية » هذه الحركة الجديدة احتجاجاً على الاستخدام الخاطىء للقيم الروحية، أو استخدام القيم الروحية التي تضيق ولا توسع مجال الفكر الإنسانى. أما « الحتمية » وهى أضعف نواحى المذهب الطبيعى فهى محاولة لدراسة البيئة الاجتماعية بقصد إدراك ثمارها. قال «سنت بيف» فى عرضه « لمدام بوڤارى » : إننى أشعر بكم فى كل مكان ياعلماء التشريح والفسيولوجيا. فى حين أن جميع رذائل البشرية وفضائلها هى عند المؤرخ الفرنسى «تين» نتائج لعمليات كيماوية. ما أشد انخداع المفكرين والفنانين فى أواخر القرن التاسع عشر فى العلم! وهذا هو العلم عينه الذى يجد اليوم — فى منتصف القرن العشرين — تبريراً قوياً لاختراع المزيد عن القذائف القاتلة التى تودى بحياة الملايين.

وأحب أن أوجه النظر إلى أن زولا كان فى الواقع خيالياً مستتراً وراء نظرياته « العلمية » عن المذهب الطبيعى. وقد تأثر دريزر — مثلاً — ببلزاك، ولم يتأثر البتة بزولا — كما كان هنرى جيمس فى الطرف الآخر من الأدب الأمريكى. والفارق فى « تطبيق » المذهب الطبيعى بين فرانك نوريس، وچاك لندن، وستيفن كرين، ودريزر أومن لف لفه، يبلغ من الضخامة مبلغ الفارق فى المزاج بين هؤلاء الكتاب جميعاً. حقاً لقد بدأوا جميعاً بعقيدة مشتركة فى فكرة غير واضحة المعالم عن التقدم العلمى للتطور، غير أن چاك لندن — مثلاً — كان شخصاً آخر خيالياً مستتراً أقرب إلى إدجار آلن بو منه إلى رفاقه. وتصوره للعالم

داروينى نيتشى فى صميمه — كان صارماً شديداً مائلاً نحو الشر مكتئباً ساخراً ، بل وهادماً فى النهاية لنفسه . أما العالم الأدبى عند دريزر فقد كان ـ على نقيض ذلك — عالم تأمل ورقة وحنان . لأن خير أعماله — بالرغم من تأكيده للمادية والحتمية ، أى على القوى الوحشية العمياء للطبيعة وعجز الإنسان — يموج بالإحساس بالغموض وتقديس الحياة .

غير أن دريزر كان شخصية متناقضة معقدة . وهو كغيره من كبار الكتاب لا يخضع للتحليل السهل العاجل . وقد وصمت قصته « الأخت كارى » بأنها دنيئة أو غير خلقية فى السنوات الأولى التى تقع بين عامى ١٩٠٠ و ١٩١٠ . وكانت حكاية قصيرة مؤثرة عن فتاة ريفية وصاحبة صالون فى شيكاغو . وقد انحدر دريزر من أحط أوساط المجتمع الذى صوره بدقة بالغة وأمانة صادقة . ويرجع بعض الاعتراض على كتابته فى أول الأمر من غير شك إلى أنه يمثل الصبغة الجديدة التى صبغ بها المهاجرون إلى هذا البلد لون ثقافتنا فهددت سيطرة الأنجلوساكسون الرقيقة المهذبة على آدابنا القومية . ويرجع بعض الاعتراض أيضاً على روايات دريزر الأولى إلى مجرى معالجته للموضوعات الوضيعة المبتذلة الشعبية مثل أوساط الناس . وبينما هو يعرض لهذه الموضوعات التافهة — أى لظروف الحياة التى سادت فى أمريكا فى السنوات العشر الأولى من هذا القرن ـ نراه يؤكد بغير هوادة العناصر الجنسية فى الطبيعة البشرية التى سادت أيضاً بلا مراء الحياة العامة فى أمريكا ، بل بلغت المستويات العليا فى أدبها الجاد .

أما روايته الثانية « جنى جرهارت » التى نشرها فى عام ١٩١١ فقد بناها

على حب غير مشروع نشب بين رجل من رجال الأعمال الأثرياء وبطلة أخرى لم تصب شيئاً من الثقافة ولكنها تدعو برغم ذلك إلى الإعجاب . (وهؤلاء البطلات اللائى صورهن فى رواياته الأولى تمتد أصولهن — بهذه المناسبة — إلى حياة أخواته ومستقبلهن) وهكذا كانت الحياة الأمريكية فى حقيقتها . ومن بين الكتاب جميعاً كان لديه ذلك الإحساس الأوربى على أشده إزاء المرأة — وهو التقدير والإعجاب والمحبة لهن كنساء — وهى صفة نادرة فى أدبنا القومى . وفى رواية « رجل المال » التى نشرها عام ١٩١٢ ، « والعملاق » التى نشرها فى عام ١٩١٤ يضرب على وتر جديد كل الجدة فى حياته بل وفى تاريخ أدبنا بأسره . وهنا نجد دراسات للبناء الاجتماعى الجديد الرأسمالى الذى أخذ بسرعة عجيبة يحول المجتمع المختلط من المدينة والريف إلى صورة جديدة — وهو ذلك « المجتمع الريفى » الذى نشأ فيه دريزر .

وهاتان الروايتان ـ وهما حلقتان من سلسلة ثلاثية كان يزمع نشرها ـ كانتا من خير قصص دريزر بالرغم من إهمالهما فى بلادنا . (أما رواية « الرواق » وهى الحلقة الأخيرة من السلسلة الثلاثية فقد نشرت بعد موته فى عام ١٩٤٧ ، وهى أقل منهما جودة) . وبنشره رواية « العبقرى » فى عام ١٩١٥ دخل معركة كبرى جديدة ضد الرقابة على الأدب القومى ، ووضع أساس فترة جديدة من الحرية الجنسية كانت نهاية حقيقية للتزمت فى أدبنا . وفى السنوات العشر التى تقع بين « العبقرى » و « مأساة أمريكية » التى نشرت فى عام ١٩٢٥ أخرج دريزر سيلاً من القصص القصيرة والمسرحيات والمقالات واليوميات والجزء الأول من سيرة حياته الذى نشره بعنوان « كتاب عن نفسى » . أما

رواية « مأساة أمريكية » فكثيراً ماتعد أعظم رواياته ، وهى حكاية بطل ريفى غربى آخر — حكاية روح صغيرة أخرى — وقعت فريسة للثراء « والنجاح » وقد كان ذلك هو النمط السائد فى المجتمع الأمريكى — كما رآه دريزر — وعلى من يقع اللوم حينما قتل بطل الرواية الفتاة التى كانت سلواه فى شبابه لأنها تقف الآن عقبة فى سبيل زواجه من الأوساط المالية ؟ على من يقع اللوم حقاً فى كل ما تعرض له قصص دريزر ، حيث تعصف بالفقراء والعاجزين دائماً رياح أمزجتهم وميولهم ، أو تنقض عليهم تلك القوى الاجتماعية العالمية الأكبر التى لا تعبأ البتة بحاجات الفرد أو بآلامه ؟

كان دريزر ينظر إلى العالم كأنه دوامة مظلمة مدوية تبتلع الفرد فى جوفها السحيق . غير أن نغمة التشاؤم هذه لم تخل من أمل . فهو يعطف على مأساة الإنسان ، ويحس إحساساً رقيقاً إزاء ضحايا الحياة — وكثيراً ما يعجب إعجاباً شاعرياً بكل ما فى الوجود من جمال ، برغم ما قد ينطوى عليه هذا الجمال من عنف وما يضمر من قساوة . كان لديه — كما كان لدى هوثورن — ذلك الإحساس بالمأساة الذى لا يعرفه إلا كبار الفنانين .

ثم إنه فتح الباب للواقعيين الذين جاءوا بعده ، من شروود أندرسن ، وألن جلاسجو إلى سنكلير لويس . غير أن الحركة الواقعية فى الأدب الأمريكى الحديث بدأت مرحلة جديدة عندما دخل فيها هـ . و . منكن — أول فيلسوف طبيعى عظيم فى العشرينات من هذا القرن — وسنكلير لويس . كان الطبيعيون السابقون من كرين إلى دريزر مكتئبين فى نظرتهم ، عبروا — كما جاء فى مؤلفات

شروود أندرسن أو ولا كاثر التي سبقته ـ عن الآلام المكبوتة العقيمة التي عانى منها أساساً أبناء الغرب من الجهال والمتواضعين والريفيين في العالم الجديد . وفعل ذلك أيضا إلى حدما لويس في رواياته الأولى . فكانت رواية (الطريق العام) كتاباً سيطر في عام ١٩٢٠ على العالم الأدبي وأشاع الحرارة في أدب الثورة . وهي قصة مدينة أمريكية غربية جرداء وبطلة حاولت أن تصلحها . وكانت هذه البطلة خيالية عاجزة عن مجابهة الموقف ؛ ولكنها أمست آنئذ رمزاً وطنياً . وهذه الفتاة الثائرة ، كارول كنيكوت ـ كما قال لويس ـ كانت تعبر عن روح « الإمبراطورية الحائرة التي نسميها الوسط الغربي الأمريكي » . وهي كشخصية نورا عند إبسن هزت الثقافة الأمريكية اللاهية .

وبعد ذلك بعامين نشر لويس قصته (بابت) وربما كانت خير مؤلفاته ، فقدم للعالم لوناً جديداً من ألوان الثقافة . وقد نفهم اليوم أن هذه القصة الشهيرة كانت حلماً مزعجاً ـ سريالية في فكرتها الأساسية أكثر منها واقعية ـ حلماً يصور رجل الأعمال الأمريكي الصغير في عالم المستقبل الذي تم تقنينه من جميع النواحي . وتنتمي (بابت) في الواقع إلى مجموعة القصص الخيالية التي تهاجم « العوالم المثلى » في القرن العشرين من قصة أولدس هكسلي « العالم الطريف » إلى قصة جورج أورول التي نشرها تحت عنوان « عام ١٩٨٤ » . ومن الطريف أن نرى كيف أن لويس قد أقحم نفسه في المستقبل ـ أو حاضر المستقبل على الأصح . فمنذ بداية القصة في حجرة نوم البطل ـ « وهي سلبية نظيفة كقطعة من الثلج الصناعي » ـ إلى خاتمة موضوعها حيث تتم الصفقة الحقيقية الأخيرة الكبرى ، نجد أن هذا الكتاب إنما كان صورة شعرية رائعة لمجتمع لا يفكر

إلا بالعقل الجماعى . إنه « جحيمنا » الوطنى الذى يصيبنا من الحياة الآلية التى سيطرت على البلاد ، أو هو « نهاية الدورة » حيث يقطن العالم عنصر جديد من الكائنات البشرية فصل تفصيلاً وركب تركيباً صناعياً .

ولكن جورج بابت لم يكن سعيداً فى هذا العالم الذى تسود فيه العلاقات البشرية المصطنعة . كما أن سنكلير لويس قد استخف بهذا العالم من قبل . وهذا هو مغزى الرواية . ثم وصف لويس بعد ذلك رجل الأعمال الأمريكى الحقيقى وصفاً فيه شىء من العطف فى روايته « دُدز ورث » التى نشرها فى عام ١٩٢٩ . وكذلك استعرض مجال البحث العلمى فى رواية « أروسمث » فى عام ١٩٢٥ . وبعد ذلك بعامين جال جولة كبرى فى رواية (إلمرجانترى) فى الديانة البدائية والديانة الحية فى الولايات المتحدة . أما من حيث التكوين الفنى فقد كانت هذه الرواية من تلك الروايات التى لم تصب ما أصاب غيرها من نجاح . ولكنه يخفى خلف إحساسه بالهزل والكوميديا نقمته على الحط من شأن الروح الإنسانى ، وثورته الخلقية — على أى إفساد للقيم الإنسانية المشروعة . وفى رواية « إلمرجانترى » أجزاء توحى بخير ما فى بابت . وهى تتصف أيضاً بالصنعة السريالية وبما وراء السخرية . وفى هاتين الروايتين يقرن الكاتب بين نغمة العطف وعنصر السخرية الاجتماعية القاسى المرير الذى عالج به كل عيوب الحياة الأمريكية الحديثة وحماقاتها . إن سنكلير لويس قد رفع النقاب عن كل أوهامنا القومية فى ميادين العمل ، والدين ، والعلم ، والسياسة ، والإصلاح الاجتماعى ، بل وحبنا للناس . ذاك كان ما يهدف إليه لويس ، وقد أصاب الهدف .

أى ميدان من ميادين الحياة الأمريكية فى العشرينات من هذا القرن لم ينظر إليه لويس (مع منكن ، أو رنج لاردنر) بعين ناقدة حاقدة ، ولم يتطلع إليه بنظرة حاسدة ؟ إن الوظيفة الكبرى لأدبنا طبقا للتقاليد العظمى الديمقراطية الحرة الأمريكية — من توم بين وتوماس جفرسن ، من إمرسن ، وثورو ، وملفل ، ووالت هويتمان ، حتى كتاب العشرينات هؤلاء — كانت دراسة ظروف حياتنا الطبيعية والاجتماعية — وأن نصوب عليها رؤيا الأفراد الموهوبين منا — ثم عرض نتائج الدراسة بأقصى حرية . لقد كان أدبنا دائما أدب احتجاج ، ونقد ، وثورة . وسوف يكون يوم قاتم فى ثقافتنا وفنوننا إذا تخلى الروائيون عندنا عن ميراثهم هذا الوطنى العميق .

وبهذا الاهتمام بناحية السخرية فى بلادنا أكثر من الاهتمام بناحية المأساة فيها فى العشرينات نجد أن الحركة الواقعية بفرعيها تتدفق فى آن واحد . فأنت تلمس فى الروايات الشهيرة لجون دوس باسوس — « ثالوث الولايات المتحدة » ، وفى مسرحيات الجنوب الأقصى القاتمة لوليام فوكنر ، العناصر المختلطة للإيمان الشديد بالعدالة الإنسانية وللعرض الساخر اللاذع للمجتمع الأمريكى . وهذه الزمرة من كتاب القصة المتأخرين — ومن بينهم إرنست همنجواى ، وسكوت فتزجرالد ، ، وغيرهما من أعضاء « الجيل الحائر » المعروفين — هذه الزمرة هى التى رفعت الحركة الطبيعية إلى ذروتها ، وأدبنا القومى إلى مرتبة الأدب العالمى . كانوا قوما شديدى الحساسية بالجمال ، هؤلاء القوم الذين عاشوا فى العشرينات ، يمثلون القمة والنهاية ، ولا يمثلون البداية كما كان الناس يحسبون فى عهدهم ، لهذه الحركة فى أدبنا . ولا يزالون حتى اليوم يكونون الصورة السائدة للثقافة الأمريكية فى رأى العالم .

ولكن الفن يتذبذب دائماً — كما يقول أوتو رانك — بين قطبي الفرد والمجتمع . فلما حلت الصدمة المفاجئة للأزمة الكبرى التي وقعت في العشرينات، اتجه أدبنا بكليته مرة أخرى إلى مشكلات المجتمع العاجلة ، ثم عاد إلى الهدف القديم والمعنى الأول للحركة الطبيعية السابقة .

وعندئذ نجد أن جون ستاينبك في رواية شهيرة أخرى في ذلك العهد عنوانها « ثمار الغضب » نشرها عام ١٩٣٩ يعرض عرضاً مسرحياً كارثة « الأوكي » أو الفلاحين في الغرب الذين فقدوا مزارعهم . وليس من شك في أن هذه الرواية لا تزال قوية متينة باقية ، مفتاحاً لعهدها ، وتاريخاً ملحمياً من بعض الوجوه لسنوات الأزمة في ثقافتنا الغربية الزراعية . وفي سلسلة معروفة أخرى من الروايات وصف الكاتب الجنوبي توماس وولف وجه الأمة خلال سنوات النضال الاجتماعي : أمل الحياة الأمريكية وواقعها من موطنه الجبلي إلى أعلى مستويات المجتمع في نيويورك ، ثم مرة أخرى إلى أحياء بروكلن الفقيرة . وهناك روائيون آخرون في الثلاثينيات مثل جيمس فاريل ، كرسوا جهدهم لدراسة الفقراء الذين لا يملكون شيئاً في مجالات ثقافتنا التي ارتدت إليها المأساة مرة أخرى . وما فتىء ثالوث فاريل (ستدز لونيجان) الضخم الثقيل ، الذي كتبه فيما بين عامي ١٩٣٢ و ١٩٣٥ عملاً فريداً في نوعه ، في حين أن روائياً آخر ، مثل إرسكين كولدول ، يوجه اهتمامه إلى « البيض الفقراء » في الجنوب . و بمثل هذه المؤلفات تتم الحركة الأدبية التي نسميها الحركة الطبيعية دورتها الكاملة وتعود مرة أخرى إلى أهدافها وأغراضها الأولى . و بذا يمكن أن نقول إن الحركة في عمومها قد كملت .

وربما لم يكن من سبيل المصادفة أن الصوتين الأدبيين اللذين ارتفعا فى الولايات المتحدة فى الأربعينات ـ صوت المغفور له رتشارد رايت وصوت هنرى ميلر ـ كان كلاهما بمعنى ما من « الكتاب السفليين » . تحدث رايت أروع حديث له عن الزنوج الأمريكيين فى الجنوب ، الذين لم يجدوا من قبل مثل هذا الصوت القوى الصريح فى أدبنا . أما هنرى ميلر ـ فعلى نقيضه ـ سار شوطاً إلى الأمام فى طريق الثورة الجنسية فى آدابنا . وقد مد الآن ميلر « ثورة البدن » المشهورة ـ التى كان لها من الأهمية فى تاريخ الحركة الطبيعية ما لنقدها الاجتماعى ـ إلى حد الشهوة الجامحة الساخرة التى هزأت من كل قيودنا ومعتقداتنا الأنجلوسا كسونية التى تمسكت بها الطبقة الوسطى ، بل هزأت من كل الأهداف والقيم فى المجتمع الحديث عامة .

وعلى مستوى أشد محافظة على القديم نجد روائياً مثل جون أوهارا ، وآخر مثل جيمس جولد كوزنز ، يسيران شوطاً إلى الأمام بطريقة الطبيعيين و بسلاحهم القاطع ، سلاح السخرية الاجتماعية ، كما احتفظ جون هرسى بالضمير الأدبى الأمريكى . ومع ذلك فقد كان رايت وميلر أقوى صوتاً وأعمق أصالة فى الأدب فى حد ذاتهما لأنهما اختارا بالغريزة أن يكونا من « الكتاب السفليين » . وهما يحددان النهاية الحقة للحركة الأدبية العظمى ـ سمها الطبيعية ، أو سمها الواقعية ، أيهما شئت ـ التى لبثت نصف قرن فى الآداب الأمريكية ، والتى أدت واجبها وتركت أثرها . وربما أحسا أيضاً بالحاجة إلى الهبوط إلى أسفل ـ كما أحست الشخصيات القديمة فى الأساطير اليونانية ـ لعلهما أن يجدا مصادر جديدة للحياة ، واتجاهات جديدة للأدب .

ولا أقل من أن يأمل المرء أن يخرج ذات ربيع مقبل ، أو فى نهضة قادمة، أو فى حركة إحياء فى الأدب الأمريكى ، أو فى عالم أصفى من عالمنا اليوم ، الورثة الأدبيون خلفاء المذهب الطبيعى الواقعى من مخبئهم الخفى لـكى يعالجوا من جديد قضايا زمانهم الحقيقية ، ولـكى يخرجوا سلسلة أخرى من الروايات كأفضل ماجمعنا فى ظل هذه الحركة خلال الخمسين سنة الماضية .

(٥)

ثورة برودواى

بقلم ألن داونر

بدأت الحركة الجديدة فى الدراما فى مدينة نيو يورك بشارع برودواى ، وهو مركز المسرحية فى الولايات المتحدة . ففى الأسبوع الأخير من شهر يولية من عام ١٩١٦ دعى رواد المسرح لمشاهدة « قلب وتونا » وهى مسرحية غنائية عن حب رجل أبيض لامرأة هندية أمريكية ، أو « الخزف العادى » وهى مسرحيـــة عاطفية تعالج إحدى المشكلات ، أو « بو برومل » وهى مسرحية خيالية تعرض الأزياء فى مطلع القرن التاسع عشر بانجلترا ، أو « مجرد امرأة » وهى خليط من الحياة المنزلية . وبعد نصف قرن من إبسن وستريندبرج ، وبعد عشرات السنين من تشيكوف وهو بتمان ومصلحى للمسارح فى القارة الأوربية وأضرابهم ، كان المسرح فى الولايات المتحدة لا يزال مرتبطاً بالأشكال الدرامية ونظرات الماضى العتيقة . كان يعتبر نفسه عملية تجارية بحت ، فيصر على أن مهمته هى الترفيه ، و يعرف الترفيه بأنه هروب من واقع الحياة .

وخلال هذه الأسابيع عينها ، وعلى بعد أربعمائة ميل شمال شرق مدينة نيويورك ، فى قرية صغيرة يشتغل أهلها بالصيد ، عند طرف رأس كود ، نظمت نفسها جماعة من الفنانين من مختلف الأنواع — رسامين ، ونحاتين ، وشعراء ، وروائيين — فى جماعة مسرحية أطلقت على نفسها اسم « ممثلى مدينة بروفنس »

واستأجروا كوخاً من أكواخ الصيد فى طرف جسر يمتد في المحيط الأطلنطى ، وهو عبارة عن بناء صغير يتسع لأقل من مائة شخص وأقاموا مسرحاً متنقلاً ، وأخرجوا عليه مسرحية ذات فصل واحد اسمها « متجه شرقاً نحو كاردف » .

وهى مسرحية بسيطة ، لا تشبه البتة أى شىء يمكن أن يعرض فى ذلك الحين فى مدينة نيويورك . والحركة المختصرة هنا تتألف من حوار بين ملاح فى نزع للموت وصبيه الذى يحاول أن يرفع من حالته المعنوية . وقد أصيب الملاح فى حادثة على ظهر سفينة من سفن النقل ، وهو يرقد فى سريره على المركب يحلم بالحقول الخضراء فى المزرعة التى طالما اشتاق أن يستقر فيها و يتخلى عن حياة البحر إلى الأبد . أما الملاحون الآخرون ، وهم خليط من أجناس العالم ، فتراهم يتشاجرون ، و يتجادلون ، و يتبادلون النكات فى أماكنهم البائسة المضطربة . لا يفهم بعضهم بعضاً ، ولا يستطيع الملاح الذى يعالج سكرات الموت أن يتبادل معهم رأياً ، لأنه يمثل عزلة الفرد على الأرض . ولست أظن أن الرجل من عامة رواد المسرح فى ذلك الحين كان يعد « المتجه شرقاً نحو كاردف » مسرحية من أى نوع من الأنواع . فهى تخلو من الحركة ومن العنف ومن الخيال . ولا تعدو أن تكون حالة من حالات النفس ، أو تعليقاً تصورياً على خبرة من الخبرات . ولكن قبولها الشديد من جمهور « مسرح مدينة پروفنس » شجع جماعة التمثيل على المضى فى عملهم ، وأوحى إلى كاتب المسرحية أن يكتب سلسلة من المسرحيات التى تشير إلى أن المسرح فى أمريكا قد بلغ سن الرشد ، ووضعته موضع أول كاتب من كتاب المسرحية الأمريكان يظهر على المسرح العالمى . واسم هذا الكاتب « يوجين أونيل » .

وكما أشرت من قبل كان نضج المسرح فى الولايات المتحدة متأخراً بالقياس إلى حركات المسرح الجديد فى القارة الأوربية . وكان أيضاً متأخراً بالقياس إلى نضج الرواية الأمريكية والشعر الأمريكى . ومعروف أن احتراف المسرح هو دائماً فن أشد تقيداً بالقديم من نظيره من الأنواع الأخرى من الأدب والفنون الرفيعة . ولا يرجع ذلك إلى ضعف الوحى فيه أو إلى نفوره من الآراء الجديدة ، وإنما يرجع إلى أن المسرح ذاته وسيلة من الوسائل الضخمة المعقدة . ولا تقتصر الثمرة النهائية على مبدع واحد — وهو المؤلف — بل يشترك فى إخراجها عدد عديد من المبدعين - المديرون والممثلون ، والمصورون ، ومصممو الأزياء ، وتشترك أيضاً فى إخراجها دار التمثيل ، وهى عادة بناء ضخم معد إعداداً ثابتاً مكلفاً . والتجريب عسير ولا يجدى إلا إذا كان بين هذه المجموعة المعقدة من الأفراد والمعدات المادية نوع من أنواع الوحدة ، إما فى الرأى أو فى العمل . ومن ثم كانت ضرورة قيام هيئة مثل هيئة « ممثلى مدينة پروفنس » أو « ممثلى ميدان واشنجتن » التى ظهرت فى نفس الوقت تقريباً فى قرية جرينتش بمدينة نيويورك ، وذلك قبل أن تثمر أية ثورة فى إخراج المسرحيات أو كتابتها .

والواقع أن المسرح الأمريكى التجارى فى أعقاب القرن التاسع عشر قد بدت عليه أمارات خفيفة تشير إلى انتقاله من عاطفيته وميله نحو الدراما الغنائية. فقد حاول چيمس هيرن إدخال المذهب الطبيعى فى مسرحيات مثل (أراضى السواحل) و (مرغريت فلمنج) وأيده وشجعه الروائيون والنقاد الطبيعيون فى ذلك الحين . كما حاول پرسى ماك كاى ووليام ڤون مودى فى مطلع القرن العشرين إحياء المسرحية الشعرية والخيالية . وأصابت مسرحية «الفاصل الأعظم» لمودى شيئاً من النجاح .

كان المسرح فى الولايات المتحدة — كما كان المسرح فى القرن التاسع عشر عامة — مسرحاً واقعياً . و إنك لتجد العلامات الأولى لنضجه فى محاولة كتاب المسرحية معالجة الموضوعات الهامة أو الآراء الهامة معالجة واقعية كما عالجوا من قبل المواقف وتصوير الشخصيات . ومن سوء الحظ أن عمال المسرح والمخرجين كانوا يقنعون بالواقعية السطحية وبالواقعية الخادعة ، ولم يأبهوا إلا قليلاً بواقعية الفكرة . ومن ثم فقد كان لابد لرواد المسرح الأمريكى من الرضا بالمسرحيات الغنائية العاطفية لكتاب من أمثال داڤيد بيلاسكو التى أخرجت مع أشد المراعاة لأدق تفصيلات الخداع الواقعى . وقد أغرى ظهور الواقعية — التى سماها أونيل تفاهة السطحية — رواد المسرح لقبول موضوعات ومشكلات تعالج على المسرح بأساليب كانت تثير الضحك والسخرية فى أية رواية تزعم لنفسها مثل هذه المكانة الجدية . ولم يكن بوسع المسرح الأمريكى بعد يوجين وأونيل أن يعود إلى الماضى .

ولم يكن ظهور يوجين مباغتاً . فلقد كانت تكمن وراءه المهارات والحيل التى طورها الفنانون المختلفون فى مسرح القرن التاسع عشر . كان هناك عدد كبير من الممثلين الموهوبين ، وكانت هناك آراء ثورية لكتاب غير مسرحيين من أمثال كارل ماركس وسجمند فرويد وفرديك نيتشه ، وكانت هناك برامج الجامعات والكليات الأمريكية المختلفة التى حاولت أن تحرر عقول كتاب المسرحية الناشئين بتبصيرهم بخير ما جال فيه الفكر والقول فى العالم ، بالإضافة إلى وحى جماعة مدنية پروڤنس . وقد انحدر أونيل من أسرة مسرحية متميزة فى القرن التاسع عشر ، وكان واسع الاطلاع على المفكرين المتقدمين الذين ينتمون

إلى الحركات التقدمية فى القرن التاسع عشر ، ودرس فى برنستون وهارفارد ، والتقى مع الجمهور لأول مرة فى جماعة مدينة پروفنس .

وربما كان لزاماً علينا أن نؤكد المؤثرات القومية التى تولدت عنها ثورة الدراما الأمريكية . فبالرغم من نجاح المسرح الجديد فى أوربا فإن المحصول الأوربى لم يكن له أثر شديد على الكتاب الأمريكيين . فإن إبسن لم يرق كثيراً للذوق الأمريكى بالرغم من قراءة الأمريكيين وإخراجهم لمسرحياته أحياناً . وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن موضوعاته الكبرى ، وإصراره على حق الإنسان فى تحطيم أغلال الماضى — وهو مايصفه «شو» بروحه الهدامة — قد دونت فى إعلان الاستقلال والدستور الأمريكى قبل ابسن بنصف قرن . فلم يكن من اليسير أن تهز المشاهد الأمريكى بجدتها وكشفها كما فعلت فى أمم وثقافات تقوم على مبادىء مختلفة .

ويظهر أن قادة المسرح الأوروبى الذين كان لهم تأثير على التأليف والإخراج الأمريكى كانوا ثلاثة : أولهم سويدى هو أوجست سترندبرج الذى أوحى بمسرحياته المنسابة للباشرة الرمزية إلى الكتاب الأمريكان أن مسرحية القوة ذات الدلالة أمر ممكن فى حدود المسرح الواقعى . وثانيهم جورج قيصر والتعبيريون الألمان ، الذين عرضوا أساليب تسمح بخلق نوع من المسرحية الذاتية له جاذبية عظمى لجيل أخذ يتدبر نفسه تدبراً عميقاً (وهنا يجب أن نشير إلى أن التعبير كشكل من الأشكال الفنية لم ينجح قط فى الولايات المتحدة ، إلا أن كثيراً من أساليب الكتاب التعبيريين قد انتقلت إلينا واستغلت استغلالاً حراً ناجحاً) . . وثالثهم ، المخرجون والمديرون من أمثال جاك كوبو الذين شجعت طريقتهم الجديدة الحية المبسطة فى إخراج

المسرحيات ، التى شهدها ونقل أخبارها عدد كبير من السواح الأمريكان » الإصلاح فى الإخراج لـكى يسير جنباً إلى جنب مع الإصلاح فى كتابة المسرحية .

وليس من المبالغة أن نقول إن إصلاح المسرح الأمريـكى اعتمد فى نهاية الأمر على يوجين أونيل وما أخرجته موهبته فى السنوات التى تقع بين عامى ١٩١٦ و١٩٢٦ . وقد أسهم أونيل فى نواح ثلاث : فهو أولا قد كتب مسرحيات كانت مبتـكرة فى شكلها إلى حد كبير ، يدين بها لمحصول المسرح العالمى بأسره ، وإن لم يـكن مقلداً فيها . ثم إنه أبدع — أو عاون على ابتداع — أساليب جديدة فى الإخراج المسرحى — الذى يتفق اتفاقاً تاماً مع ماتتطلبه كل مسرحية جديدة . وهو من ناحية ثالثة لايصور فى مادة المسرحية وموضوعها عالم المسرح المصطنع . أو عالماً تقليدياً قديماً ، وإنما يصور حياة عصره وتفـكيره . وقد تمخض عن صناعته وشجاعته فى الإبداع والتصوير محصول ضخم جديد ينضج منه المسرح فى الولايات المتحدة .

وبالرغم من أن أونيل من أصل أيرلندى فقد كان يستحيل على القارىء ألا يعتقد أنه كاتب مسرحية أمريكى . فأشخاصه أمريكيون : الفلاح ، والملاح ، والجندى ورجل الأعمال ، والتاجر المتجول ، وعامة الرجال والنساء . وقد كان هؤلاء وحدهم موضع اهتمام المسرح الأمريكى منذ بدايته ، غير أن أونيل ينظر إليهم فى ضوء تجارب ما بعـد الحرب ، لا كشخصيات مسرحية تـكرر ظهورها . الفلاحون عنده فى أزمـة ، وهم من أصحاب الشدة فى انجلترا الجـديدة يصارعون الأرض ، لا يراهم مزارعين سعداء مبتهجين فيما يشبه الفردوس ، وملاحوه هم العمال المشعثون

خوق السفن الناقلة ، وليسوا أولئك الملاحين المرحين الذين تشهدهم فى الملاهى الموسيقية الوطنية . ومدمنو الخمر عنده لا يتوبون لكى يعطوا للمتفرجين درساً خلقياً . وشئون الحب عنده تنتهى — كما تنتهى عند سترندبرج — بالمأساة ولا تنتهى بالرسائل الغرامية المزخرفة التى تنم عن العاطفة العائلية . ومواقفه أيضاً أمريكية : فهو يكتب عن ورثة التزمت الذى ظهر فى انجلترا الجديدة ، وعن الحرب الأهلية وعن حياة الفنان فى قرية جرينتش ، وقد كان ماركو پولو — أول تاجر رحالة — أحد شخصياته التاريخية القلائل .

غير أن معالجته للأشخاص والمواقف كانت دائماً فى حدود الفكر السائد فى القرن العشرين . خذ على سبيل المثال مسرحية عن الحرب الأهلية « الحداد يلائم إلكترا » — كانت الحرب الأهلية دائماً موضوعاً مطروقاً فى المسرح الشعبى منذ اللحظة التى نشبت فيها تقريباً . غير أن المعالجة الشائعة لهذا الموضوع كانت دائماً تتضمن ضابطاً من الشمال يهيم عشقاً بفتاة من بنات « الاتحاد » . أما الحرب الأهلية عند أونيل فليست إلا منظراً خلفياً لقصة ذنب ترتكبه أسرة وتكفر عنه وترتكز فى الظاهر على ثالوث « الأورستية » العظيم لإيسكيلس . ولكنها تدين بدرجة أكبر — فى قوتها وجذب المأساة فيها — لمكتشفات علم النفس الذى يرتد إلى فرويد وحياة الغابة . وأنت تلمس ذلك أيضاً إذا نظرت إلى مسرحيته عن الحياة الريفية الأمريكية « رغبة تحت أشجار الدردار » . فنى الدراما الشائعة تجد أن الفلاح العجوز الطيب فى انجلترا الجديدة يقع تحت رغبة شديدة فى ذهابه إلى المدينة الكبيرة لكى ينقذ ابنه الذى وقع فريسة للمفاسد . أما الفلاح عند أونيل فهو رجل قاسى القلب ، محب للامتلاك ، مؤمن بالكتاب المقدس . وابنه ثائر صراحة عليه ، وهو يرفض أن يتحرك لمعونته حينما توجه إليه تهمة القتل .

ولا ترجع أهمية هذه المسرحيات أو ثورتها إلى أنها تؤكد الأوجه العابسة المقبضة فى الحياة الأمريكية ، وإنما ترجع أهميتها وثورتها لأنها تصور لأول مرة فى المسرح الأمريكى الدنيا بعد الحرب ، الدنيا التى تخلت فيها الأمور المؤكدة — الأمور الخلقية والشرعية إلى حد ما — للأمور غير المؤكدة . ولم يعد بالإمكان أن يقول المرء فى وثوق إن هذا العمل على صواب ، وهذا العمل على خطأ . وإنما كان لابد لكل الأعمال أن يعاد تقويمها ، ولكل للواقف أن يعاد النقاش فيها ، ولكل الشخصيات والأوضاع أن يعاد تحليلها ، أملاً فى إيجاد قيم جديدة وأمور ثابتة جديدة يؤمن بها الناس فى العشرينات من هذا القرن . وقد حقق أونيل هذه الأغراض بمهارة مسرحية فائقة وقدرة خلاقة عظمى . وشجعت تجربته ونجاحه الجيل الجديد من كتاب المسرحية — ماكسويل أندرسن ، وفيليب بارى ، وثورنتن وايلدر ، والمر رايس ، وروبرت شروود — الذين اقتحموا المسرح بعد ما أضاء لهم أونيل الطريق .

إن الصفة المميزة للمسرح الأمريكى بعد عام ١٩١٦ هى استمراره فى التجريب بغير هوادة . إنك لتجد أن عمل كل كاتب من كبار كتاب المسرحية ينتقل من صورة إلى صورة ، ومن أسلوب أو طريقة إلى أخرى ، ومن المسرحية المحبوكة إلى المسرحية العامة المفككة ، ومن الواقعيه إلى الرمزية إلى التعبيرية . وقد يبتكر كاتب المسرحية مركبه الخاص من الأشكال والأساليب والتجريب فى كتابة المسرحية يسير جنباً إلى جنب مع التجريب فى فنون التمثيل والتصميم والإدارة والإضاءة . ولما كان كل شىء يخضع لرقابة المسرح العملى ، ولما كان كل شىء يتم بقصد نقل ما يجول بخاطر المؤلف إلى تجربة تمثيلية ، لما كان كل شىء هكذا ، فسرعان ما رحب به الجمهور وشجعه — وهو ذلك الجمهور الذى ربما

كنا نتوقع منه نبذ كل ما لا يساير القديم .

ولما كان أى كاتب مسرحى أمريكى ممن له أكثر من مسرحيتين جيدتين لا بد أن تبدو فى كتابته ميول تجريبية ، فلا مندوحة لنا عن اختيار قلة تمثل صنوف التجربة المختلفة فى العشرينات والثلاثينات . وقد وقع اختيارنا على ماكسويل أندرسن ، وفيليب بارى ، وثورنتن وايلدر ، لأنهم جميعاً يكتبون عن المجتمع الأمريكى المعاصر ، وهو الموضوع المقبول الذى تعالجه المسرحية الواقعية المحكمة ، ولأنهم يسيرون فى اتجاهات تختلف كل الاختلاف عن الشكل والأسلوب التقليدى .

وقد حقق ماكسويل أندرسن أول نجاح عظيم له بسلسلة من المسرحيات النثرية المغرقة فى واقعيتها ، وذلك بالرغم من أنه بدأ حياته صحفيا وشاعراً . شخصياته كأنها صور فوتوغرافية مأخوذة من الحياة . واللغة تردد فى صدق وإخلاص الطبقة والظروف التى تنتمى إليها الشخصيات . وليس الموضوع ، فى أغلب الأحيان ، مشكلة من المشكلات التى تثير اهتمام الجمهور المباشر . فمسرحيته « ما قيمة المجد » ! (التى كتبها بالاشتراك مع لورنس ستولنجز) بما تتضمنه من شخصيات فظة مشاغبة بذيئة ، و بتصويرها تصويراً لا وهم فيه للمحاربين ، تمثل الإدراك الذى أخذ يشيع بين الناس بأن الحرب لم تشتعل طبقاً لأفكار خيالية فروسية كان لها من قبل وجود ، وإنما هى حرب قاسية منحطة ــ ولكنه برغم ذلك لم يخل من الفكاهة . أما مسرحيته « آلهة البرق » (التى كتبها بالاشتراك مع هارولد هكرسن) فقد كانت نقداً اجتماعياً يستند إلى الموضوعات الفعلية التى أثارتها محاكمة اثنين من الفوضويين . وأما مسرحيته « المجلسان » فقد كانت تهكماً على أعضاء التشريع الفدرالى . وكانت الفترة التى تلت الحرب مباشرة ــ

التى كتبت خلالها هذه المسرحيات ـ تتميز بروح النقد والسخرية . ويرجع نجاح المسرحيات إلى معالجتها لموضوعات مباشرة ، كما يرجع إلى المهارة فى تأليفها .

غير أن القيود التى وضعها ما يجوز لنا أن نسميه كتابة المسرحية الصحفية قد أثارت فى نفس أندرسن القلق . إذ كان يعتقد مع برناردشو أن المسرح «هو كاتدرائية الروح قبل كل شىء ، التى تكرس جهدها للارتفاع بمستوى الإنسان » . كما يعتقد مع جيته « أن الشعر التمثيلى هو أعظم عمل للإنسان فوق الأرض » . فصمم على « أن يسمو فى الطبقات العليا من المأساة الشعرية » ومن ثم أهمل نجاحه فى الواقعية النثرية ، وكتب «الملكة إليزابث» . وإذا كانت هذه خطوة جريئة . فإنها لم تكن سوى نصف خطوة نحو التجريب الحق . والمسرحية تاريخية فى مادتها ، والنظم أساسه السطر ذو التفعيلات الخمس ، وهما من العناصر التقليدية فى المسرحية الشعرية الإنجليزية .

وقد شجع نجاح «إليزابث» أندرسن على أن يخطو خطوة واسعة نحو كتابة مأساة شعرية تتصف بالصفة الأمريكية وتمثل القرن العشرين . فمسرحية « ونترست » تبدأ بنفس الأدوات المستخدمة فى « آلهة البرق » ، ولكنها أقل احتفالاً بسوء تطبيق العدالة بشكل واضح على قضية من القضايا منها بطبيعة العدالة ذاتها . لا يستمد شخصياته — كما جرى التقليد — من الأساطير والقصص القديم ، وإنما يستمدها من الطبقات الأمريكية الدنيا : من أبناء المهاجرين ، والمتشردين ، والعمال ، وأفراد العصابات . وهنا بالطبع قابلته مشكلة اختيار اللفظ الملائم لكى يخلق عبارة شعرية لصنوف من الناس كانوا يصورون عادة

بغير فصـــاحة ، وسجل أندرسن المشكلة بشيء من النجاح بتقديمه شخصيات يتوقع المشـاهد منهم أن يكونوا من أصحاب الميراث الأدبي والفلسفي الفني ، كحاخام اليهود مثلاً . وهو كذلك يستمد كثيراً من الحركة في مسرحياته من مسرحيات شيكسبير المألوفة (فمشاهد الشبان يلتقون في رقص يقام في الطريق العام [وهنا نلمس أثر « روميو »] كما نجد قاضياً مجنوناً يحقق إحدى القضايا أثناء عاصفة شديدة [وهنا نلمس أثر « لير »] . وهذا التشابه — الذى لا يجعله قط صريحاً واضحاً — لابد أن يعطى شخصياته والمواقف التى يقفونها بعداً إضافياً وكياناً جديداً .

وقد بذلت مجهودات جمة لإحياء فن المسرحية الشعرية القـــديم في اللغة الإنجليزية . وتـكاد « ونترست » ـ بالرغم مما بها من عيوب وبخاصة في اللغة ـ أن تكون المسرحية الوحيدة التى التزمت حدود المسرح العملى مع تحقيقها للمكانة الرفيعة والعالمية التى يتطلع إليها كل الشعراء المسرحيين . وهى ليست مسرحية مغلقة ، ولا تمثل ناحية شاذة ، ومع ذلك فهى ترغم بطريقتها الخاصـــة الممثل والمصمم والمدير على استغلال كل إمكانيات فنونهم لـكى يحققوا على أكمل وجه ما خطه أندرسن. وإليكم مثالاً لذلك : قل من شاهدوا المسرحية فى بداية عرضها من ينسى المهارة الشعرية التى نقل بها المصمم « جو ميلزنر » تعليمات المسرح الأولية من السطور إلى الواقع . يقول المؤلف إن « المنظر هو شاطىء نهر عند رأس جسر » . أما مايكشف عنه الستار عند رفعه فهو شارع عام مظلم ، يقع على أحد طرفيه بناء ضخم مربع الشكل مدخله على هيئة قبو . وفى خلف الشارع نجد

إحدى قناطر جسر ضخم ، رشيقة مسيطرة على الطريق ، تشمل مقطع الشارع كله ، وتنحرف نحو مكان خفي . و ينبيء المنظر المشاهدين مقدماً بأن هذا العمل الصغير الذي تحده الأرض له أبعاد لا تدركها شخصيات الرواية ، وأن الحركة في شارع المدينة تعلو وتمتد في الحقيقة الأبدية .

وكذلك الممثلون : يألفهم الرائي في أكثر الأحيان لظهورهم في الصور المتحركة ، التي مثلوا فيها الأدوار المتكررة في المسرحيات الغنائية التي تعرض الشباب العاشق وأفراد العصابات · ودون أن يعيد الممثلون الأدوار التي ألفوا تمثيلها ، دون أن يتخلوا عنها تماماً ، نراهم يستخدمونها أساساً لخلق شخصيات تمثل مقدار مافي الأسطورة من حق – وترى المعروف والمألوف يتداخل مع ما لا ليس بالمعروف أو المألوف . وهكذا نجد أن إدوارد و سيانلي بمعطفه الذي يلتصق بجسده ، وبقبعته السوداء المصنوعة من الفلين ، وبحديثه الذي يخرج من بين شفتين رقيقتين ، و بغدارته المستعدة دائمًا ، نجد أنه بهذه الصورة يضخم حتى يمثل قوة الشر المجردة ، والقوة الخارقة التي تتجاوز قانون الإنسان والشعوب . ومن ثم ينقلب الوغد في الدراما الغنائية إلى قوة روحية . وكذلك ينقلب بيرجس مرديث الشاب المهموم الذي جاء من هوليوود إلى صورة تمثل الجيل الحائر ، يتيم لا في الأسرة وحدها ، ولكن في المجتمع أيضاً . إن « ونترست » كمسرحية وكأداء قد أمست من الأعمال الخالدة في تاريخ المسرح الأمريكي .

وكذلك بدأ فيليب باري كأندرسن فيما نستطيع أن نسميه المسرح التقليدي . كان نجاح أندرسن في أول حياته في المسرحيات الواقعية الاجتماعية .

أما بارى فقد تفوق أولا فى الكوميديا التى تسخر من طبائع الناس . وهو كالكثيرين غيره من أبناء جيله — ثمرة للدراسة المشهورة فى كتابة المسرحية التى قدمها چورج بيرس بيكر ، فى الندوات السبع والأربعين . وهو من خريجى هارڤارد الذين رحلوا إلى برودواى مزودين بذوق سليم ، وحس دقيق بالأسلوب ، ونظرة ساخرة خفيفة إزاء القيم التى تسود النظام الاجتماعى . وفى سلسلة من المسرحيات الهزلية — « نحو باريس » ، « والعطلة » و « مملكة الحيوان » — صور هذا المجتمع بيد رقيقة ثابتة ، باحثاً فى تلك القوى التى تفت من عضد العقد الاجتماعى كالطلاق وقوانين العمل ، ومدافعاً أقوى دفاع عن كرامة الفرد . وجو هذه المسرحيات مرح ، والشخصيات ساحرة ، والحوار ينم عن ذكاء وحدة ، ولقد كان إحساس الكاتب بزمانه نافذاً حتى إن المشاهدين كثيراً ما أحسوا بأنهم يرقبون رقصاً توقيعياً على حافة بركان .

وقد بلغ إدراك بارى لمجتمعه مبلغاً كان يدفعه أحياناً من كتابة المسرحيات الهزلية التى تعالج طبائع الناس إلى ما لا مناص من تسميته بالمسرحيات الخيالية — وليس لدينا تعبير أدق من هذا — بالرغم من أنها تخلو بتاتاً من الجو الذى يحيط بقصص الجن . ففى مسرحيته « فندق العالم » التى نشرها عام ١٩٣٠ نراه يجمع زمرة من الشخصيات المألوفة فى روايات سكوت فتزجرالد فى ملعب شائع بين الأثرياء الذين ملوا حياتهم فى ڤيلا على شاطىء البحر الأبيض . وهناك ما يوحى بمعنى ثانوى فى المنظر ، وهو عبارة عن بهو مثلث ترى من خلفه البحر والسماء « كأنه وتد فى المكان » تنتشر فى أرجائه أشعة فنار مجاور ، كأنه — كما جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية «أصبع الإله» . ونرى بعض الضيوف — كالعادة — يتجمعون فى الصالون ، ويتبادلون الأحاجى التى يسخرون فيها من أحد أفرادهم

الذى يتصف بالعظمة والذكاء العملى . وهذا الضرب من التسلية بنبىء بما يخفى ، لأن المشتركين فى اللعبة من الشخصيات ـ وهم على صعيد واحد لا ينتمى إلى مكان دون آخر معلقين فى الزمان والمكان ـ يستمرون فى استعراض حدود الحاضر والمستقبل ، مرة تلو المرة ، مقلبين أوهامهم وأحلامهم ، حتى يبلغوا فى النهاية لب الحقيقة . وحتى آنئذ لم يتطلب بارى من ممثليه سوى المهارة المصقولة للممثلين الهزليين الاجتماعيين . وهو يطلب منهم الآن أن ينموا قدراتهم على تجريد الشخصيات عرضاً وعمقاً .

أما مسرحية « هؤلاء هم المهرجون » التى نشرت عام ١٩٣٨ فقد كانت تتطلب أكثر من ذلك . كانت تتطلب مجموعة من الموسيقيين الذين يعزفون فى الصالات العامة ، لا لكى يؤدى كل منهم دوره الخاص ، وإنما لكى يخلق أيضاً مواقف حزينة تراجيدية . والقصة عبارة عن حكاية تمثل الخير والشر ينساق فيها كل شخصية من الشخصيات إلى أن يكشف عن دخيلة أفكاره بواسطة « كاشف للأوهام » . وإن يكن كل ما يكشفون فيه ـ تحت سحره ـ ينم عن الألم والخيبة : فهذا قزم ناجح على المسرح ، يعيش فى العار والفزع خشية أن يجد إبنه الطبيعى بعيداً عن المسرح ، وهذا رجل يتكلم من بطنه تعبر دميته عن الأفكار التى لا يود أن يصوغها لفظاً ، وهذا مساعد مسرحى يبحث عن مدير لمسرح إختفى اختفاء غامضاً . هذه مسرحية بلغت درجة قصوى من الابتكار ، وهى مسرحية حارة مشفقة لنكبة الرجل العادى فى مجتمع لا تدير دفته الأخلاق . وهى إحدى المسرحيات القلائل للمسرح المعاصر التجارى التى تعالج أحد الموضوعات الدينية

علاجاً مباشراً . وهى بقلم رجل جعل من نفسه مشاهداً يسره أن يرى العيوب والنقائص التى يتصف بها أولئك الحالمون المثقفون الذين يبحثون عن السعادة .

وعلى خلاف أندرسن وبارى اللذين بدءا حياتهما فى المسرح التقليدى ، نجد أن ثورنتن وايلدر يعلن لأول وهلة أنه صاحب تجربة جديدة . ويجد الجمهور الذى يشاهد أداء مسرحية « بلدتنا » التى ظهرت على المسرح لأول مرة فى عام ١٩٣٨ أمام مسرح بغير ستائر وبغير مناظر . ويحدد بداية المسرحية دخول مدير المسرح يشعل غليونه . ويدلى قبعته على عينيه ، ويجلس لكى يتبادل حديثاً غير رسمى مع المشاهدين عن المسرحية التى سوف تعرض عليهم . وإذا كان المشاهدون قد ذعروا أولاً بغرابة هذا الأسلوب ، فإنهم سرعان ما يألفونه . ويجذب انتباههم جذباً قوياً نحو الممثلين يجدون أنفسهم مغمورين فى قصة بسيطة عادية ما كانوا ليلحظوها لو تناولتها أيد غير هذه الأيدى ولو عرضت فى ظروف للإخراج غير هذه الظروف . وليس بالمسرحية أسباب للصراع أو الجذب مما يعتبر عادة من ضرورات الدراما أو المسرح : هى قصة فتاة تنمو ، وتتزوج ، ثم تموت فى قرية من قرى انجلترا الجديدة بعيدة كل البعد عن القضايا الملتهبة فى العالم الأكبر ، حيث أنها لا تسمع عنها تلميحاً أو إشارة . ومع ذلك فهذه العزلة عينها ، التى يؤكدها خلاء المسرح ، تعرض عرضاً حياً قوياً مشكلات كل إنسان وظروفه ومواقفه ، حتى لقد وجدت هذه المسرحية الصغيرة — التى تبدو فى ملابساتها ومواقفها أمريكية بحتة — صدى مباشراً قوياً فى قلوب وعقول مشاهديها فى كل أنحاء العالم .

أما مسرحية « هربنا بجلدنا » التى نشرت عام ١٩٤٢ فقد كانت فرصه

انتهزها وايلدر لكى يستخدم بها المسرح استخداماً خلاقاً فى كثير من المواقف. وموضوع المسرحية هو بقاء الجنس البشرى فى وجه الجهل ، والمصائب ، والعبث وهو يتحرك فى الزمن إلى الأمام وإلى الخلف بسرعة تذكر بعض النقاد برواية « يقظة الفينيجان» لجيمس جويس . وتفتتح المسرحية بالطريقة الهزلية الفكتورية المألوفة ، حيث تناجى نفسها وصيفة لا تستحى . ولكن سرعان ما تميل حوائط الحجرة بزوايا جنونية ، فيلتمس هومر وميوزس وحيوان بائد صغير ، المأوى من جبل الجليد المقترب ، ويحث الجمهور على أن يقدم مقاعده ليشعل ناراً تحفظ الجنس البشرى من أن يتجمد .

ولما كانت المسرحية لا تتقيد فى شكلها بصورة معينة فهى تسمح بظهور الحيوانات الثديية فى مدينة الأطلنطى ، وبتحول الوصيفة إلى تابعة فى أحد معسكرات الحرب النهائية وبموكب من مواكب عظماء الفلاسفة . إن مسرحية « هربنا بجلدنا » تشبه الكوميديا الموسيقية أشد الشبه من حيث التنوع وامتزاج العواطف ، ولكن موضوعها احتفال بالبشرية أكثر منه عرضاً لها ومن ثم فإن استخدام وايلدر للمادة المألوفة والتقاليد المعروفة بطريقة جديدة يقترب اقتراباً شديداً من ذلك للمسرح الشاعرى الخلاق ، الذى حث أونيل زملاءه نحو التطلع إليه .

إن كل كتاب المسرحية الذين قدمنا الكلام عنهم لفتوا نظر الجمهور أولاً فيما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٣٠، وعاونوا معاونة كبرى على نضج الدراما الأمريكية وكان لهم كثير من أترابهم الموهوبين — مثل روبرت شروود الذى عرف بتجاوبه الحساس مع الموقف السياسى العالمى ، وسدنى هوارد الذى عرف بتعمقه

الآراء الاجتماعية — وهؤلاء مهدوا فى الثلاثينات من هذا القرن لظهور كتاب مسرحيين من أمثال كليفورد أودتس وسدنى كنجزلى، الذين مثلوا على المسرح شدة سنوات الأزمة العالمية . وقد وضع أونيل وأتباعه مستوى رفيعاً للدراما الأمريكية ، ونفخوا فى الصور لاستدعاء الكتاب من أصحاب الخيال والحيوية وللمهارة الفنية .

والدراما كغيرها من الفنون لا تلبث فى ذروة مجدها أمداً طويلاً . ومع ذلك فإن الدافع الذى هز المسرح الأمريكى فى العشرينات تكرر ظهوره فى عشرات السنين التالية ، فى الدراما الشعبية التى سادت فى الثلاثينات ، وفى المسرحيات الهزلية الساخرة القوية التى ألفها جورج كوفمان وغيره من أعوانه ، مما أدى إلى ظهور المآسى الشعرية العميقة التى وضعها آرثر ميلر وتنسى وليامز بعد الحرب العالمية الثانية . ولكن هذه المسرحيات تنتمى إلى عصر متأخر ، فنرجىء الحديث عنها إلى فصل آخر من هذا الكتاب .

(٦)

تمدين الفكاهة

بقلم والتر بلير

إن التطورات التي حدثت في المجتمع الأمريكي في مستهل هذا القرن لم تبلغ في أي لون من ألوان الأدب المعاصر في أمريكا ما بلغته في الفكاهة . فلقد كان كتابنا الفكاهيون الكبار حتى العشرينات من هذا القرن ريفيين أو غربيين في نزعاتهم . أما فيما بعد العشرينات فقد كانوا مدنيين في اتجاهاتهم مخالفين بذلك من سبقوهم .

في أوائل القرن الثامن عشر خلق بنيامين فرانكلين شخصية رتشارد سوندرز الفقير الذي استطاع أن يقود صفاً من الشخصيات الفكاهية التي تمتعت بشعبية كبيرة ، بعثت الغبطة خلال قرنين من الزمان بين القراء في جميع أرجاء البلاد ، بل وكثيراً ما شكلت القرارات السياسية ذاتها . وكان رتشارد الفقير يتصف بالصفات الأساسية لهذه الشخصيات . كان رجلاً ريفياً . وأحب الحكماء الفكاهيين إلى النفوس هم الذين يدلون بلهجاتهم وموضوعات حديثهم على القرى التي منها جاءوا أو الأصول التي ينتمون إليها . كان رتشارد الفقير أمياً ، ولكنه كان حاذقاً مجرباً في شئون الدنيا فاستطاع أن يدلي بالعبارات الفطنة التي لقيت استحسان جمهور يقدس مايسميه « إحساس الخيول » . وكذلك كانت الحال مع الفكاهيين الذين جاءوا من بعده واستعملوا اللغة الدارجة . ومنهم دافي كروكت وهو عضو الكونجرس الأسمر الذي عاش على الحدود ، وكان

هناك «هوزيا بجلو» الفلاح اليانكى الذى رسمه لول ، والذى قال عنه مبدعه إنه يجسد « الإدراك العام الذى يحييه الضمير و يشيع فيه الحرارة » . وكان هناك جوش بيلينجز ، رجل شديد الحياء من أوهايو ، رسمه ه ٠ و شو ،وعقيدةجوش هى فى لغة عامية « عليك أن تكون حكيماً قبل أن تكون ذكياً » . وكان هناك مارك توين ، الذىخلق «هك فن»ذلك المشرد من إقليم مسورى،وهانك مورجان ذلك اليانكى من كونكتيكت — وكلاهما كما قال مارك توين جاهل بما تحويه الكتب ، موهوب فى ذكائه ، يستطيع أن يضرب فى العالم بذكاء .

وآخر عملاق فى موكب رجال الفكاهة الوطنية رول روجرز ، ذلك الراعى الذى ولد فىأوكلاهوما . وهو يقول: «لقد أكثرت من الطعام،وذلك لأنى بقيت ريفياً » . و بفضل تنوع وسائل التعبير — الصحف النقابية ، والصور المتحركة والراديو — فإن رول فاق فى شهرته كل من سبقه فى هذا الاتجاه . و بموته انتهى الموكب ، وقد مات ميتة رمزية ملائمة فى عام ١٩٣٥ فى حادث اصطدام طائرة . ومنذ ذلك الحين برز فى الصف الأول بعض رجال الفكاهة القدامى . فأحرز هارى جولدن ، بصفة استثنائية ، نجاحاً باهراً ، وكان كثير مما يبشر به يلائم العهد فأعانه ذلك على اتساع شهرته ، وراجت له فى وقت واحد ثلاثة كتب تحوى تعليقات فكاهية . ولم يظهر — برغم ذلك — فى ربع القرن الذى تلا وفاة روجرز أى فكاهى من نوعه لديه ذرة من بروز .

وكان روجرز خلال سنواته الأخيرة نشازاً فعلياً فى عصره ،وكان وجوده دليلاً على أن التقاليد الفكاهية القديمة فى طريق الزوال .وقد أدى انتشار التعليم إلى اعتقاد كثير من الأمريكيين أن المعرفة العلمية التى كان يسخر منها

الفكاهيون القدامى أفضل لبلوغ الحكمة من الإدراك الفطرى . ولم يعد عدم التوافق بين الجهل ونفاذ البصيرة — موضع الفكاهة القديمة — أمراً مؤكداً . وحلت محل المدنيات الريفية والساحلية التى تربى فى أحضانها الفكاهيون باللغات العامية مدنية المدينة التى لا تحترم من يتحدث باللغة الدارجة . وبدأت فى الظهور فكاهة من نوع جديد وطراز مختلف .

والمجلة التى تعهدت إلى حد كبير نمو هذه الفكاهة الجديدة — حتى قبل بدايتها فى عام ١٩٢٥ — أبت أن تهتم بالقراء فى المدن الصغيرة والقرى ، وقد كانت لهم فيه من قبل أهمية كبرى بين جمهور المهتمين بالفكاهة .

جاء فى دليل مجلة « نيويوركر » أنها ليست بالمجلة التى تحرر للعجوز الشمطاء . ولن تهتم المجلة بما يدور فى خلدها . . . إنما « النيويوركر » صراحة هى المجلة التى تنشر لسكان المدن . ومن ثم فسوف تتفادى عاملاً من العوامل التى تعوق أكثر المطبوعات الوطنية . إنها تتوقع توزيعاً وطنياً ضخماً ، ولكنه يعتمد على الأفراد ذوى الاهتمامات المدنية .

وسيطر على النيويوركر ، هارولد روس مؤلف هذا الدليل ، وكان رئيساً لتحريرها ، وهى المجلة الأمريكية الفكاهية الهامة الوحيدة منذ عام ١٩٣٩ — وظل صاحب النفوذ فيها حتى وفاته فى عام ١٩٥١ . فلم يكن من العجيب إذن أن يكون هذا التصريح الذى جاء فى الدليل نبوءة صادقة عن تاريخ المجلة . ولم يكن من العجب أيضاً أن تجتذب النيويوركر أربعة من أبرز الفكاهيين وترعاهم ، وهم جميعاً من أصحاب الذوق المدنى الصريح .

وهؤلاء هم كلارنس شبرد داى (١٨٧٤ — ١٩٣٥) وروبرت بنشلى (١٨٨٩ — ١٩٤٥) وجيمس ثيربر (١٨٩٤ — ١٩٦١) وسدنى جوزيف برلمان (١٩٠٤ — ٠٠٠٠) . وقد بلغوا جميعاً الصف الأول فى العشرينات وما زال لهم من يقدرونهم من القراء . وهم لم ينفصلوا عن الماضى تمام الانفصال — ولم يحاول ذلك أى رجل من رجال الفكاهة — إلا أنهم كتبوا على الرغم من ذلك فكاهة تستند إلى فروض وأساليب مؤكدة تختلف كل الاختلاف عن أساليب الفكاهيين القدامى : وكذلك استخدموا حيلاً فنية جديدة .

وكان داى ابن سمسار فى شارع وول ستريت . واشتغل فى البورصة بعد تخرجه من جامعة ييل ، ثم التحق بالأسطول الأمريكى خلال الحرب الأمريكية الإسبانية . ثم أصبح صحافياً ، وكاتب مقطوعات ومقالات وكتب . ولم يهتد إلى أفضل أساليبه الذى جذب إليه الجمهور إلا بعد أن كتب سلسلة من الذكريات العائلية لمجلة نيويوركر وغيرها من المجلات . وراجت فى التوزيع « الإله وأبى » و « الحياة مع أبى » و « الحياة مع أمى » التى نشرها فى أعوام ١٩٣٢ و ١٩٣٥ و ١٩٣٧ . وضربت الرقم القياسى فى إقبال الجمهور على المسرحيات التى وضعت على أساس هذه الكتب الثلاث ، وكذلك نجح الفلم السينمائى الذى صور مناظرها نجاحاً منقطع النظير .

و « الأب » كما صوره داى ربما كان من الممكن أن يصبح فيلسوفاً عملياً من طراز قديم لو أنه نشأ نشأة ريفية وتعلم أن يلفظ الحكم بأسلوب فكه . وهو — كرتشارد المسكين — وصل إلى آراء ثابتة فيما هو حق وصواب على أساس الفكر النافذ والتجربة ، وهو يقف مواقف تنم عن الشجاعة ، ويعلن

عنها صراحة وهو يضيق بأولئك الذين « يكثرون من اللفظ فى الحديث و يبدون انحطاطاً فى السلوك فى شئون التجارة والسياسة » :

« كان ساخطاً عليهم ، يطالب بإبعادهم ... وكان يصطدم مرتين كل يوم بانتظام بما تنشره الصحف . وشق عليه أن يرى لماذا خلق الله كل هؤلاء الأغبياء . . . وحاولت أن أغريه . . . بقبول الدنيا كما هى ، وأن يلائم بين نفسه و بينها ، مادام يشق عليه أن . . . . يغير وحده الدنيا بأسرها . واستمع أبى إلى هذا الحديث مرتاباً . . . » .

إن الإله نفسه لايخيف هذا الرجل الفذ المشعث : « والظاهر أنه تخيل إلهاً على صورته . إلهاً لايقدر العاطفة قدراً كبيراً ، ويقيم للقوة والكرامة وزناً كبيراً . إن الإله والأب . . . كانا دائماً يتفقان فى النظرة » .

والشبه بين الأب والكهان الريفيين القدامى واضح جداً . ولكن اللون الذى يصوره به الكاتب يتباين تبايناً تاماً مع اللون الذى اختاره المؤلفون فى القرن التاسع عشر الذين صوروا شخصيات مشابهة . ذلك أن للمؤلفين المتقدمين ــ ــ مثل مارك توين وهو يصور هك فن ــ كانوا يعجبون بمثل هذه الشخصيات و يتفقون معهم فى آرائهم . أما داى ــ رغم إعجابه بصورة « الأب » ــ فيعتبره شخصية عجيبة ولى عهدها . وهو يتشكك فى معاييره ، ويسخر من أحكامه ، و يتهكم على أساليبه البائدة . إن « خصوم » قصة « الأب » فى أكثر المواقف هم أفراد أسرة متسامحة فى تفكيرها ، لاتحمل تبعة فى أعمالها . إنهم لايعرفون ماهم فاعلون . وهم يتعثرون و يخطئون . ولكن « الأب » يفشل فى الحصول

على مايريد ، والأسرة تكافح فى سبيل النصر . و « الأم » خاصة بتساهلها ، وتسامحها فى الحق وعدم تقيدها بالقواعد والأخلاق ، تغلب « الأب » دائماً بفطنتها . والتباين واضح بشكل خاص فى أحد المواقف التى تلجأ فيها الأم إلى حيلة أمريكية (يانكى) قديمة ، وهى تخوض معركة فى النضال الدائم بينها وبين « الأب » بشأن نفقات البيت . وقد أفلحت هذه الخدعة قديماً لأن مخترعها استطاع بمكره أن يصمم الحيلة . وأما الأم فقد استطاعت — على عكس ذلك — أن تنجو من أزمة الموقف بطريقة أخرى لأنها بضعف منطقها لاتستطيع بالطريقة الأولى أن تتغلب على زوجها فى ذكاء التصرف . ولايترك داى مجالاً للشك فى أنه يؤثر طريقة « الأم » فى تصريف الأمور .

وكذلك بنشلى ، وثربر ، وبرلمان ، يصورون — كما فعل داى — شخصيات مختلفة ، ولكنهم يثورون أيضاً ضد المعايير القديمة . إن أسلاف الفكاهة لهذا الثالوث ، فى القرن التاسع عشر ، كانوا كالسيوف المصلتة على الشخصيات التى تمثل البداوة الطبيعية . كانت هذه الشخصيات ساذجة ، منحرفة فى تفكيرها . وقد أمسك « هوزيا بجلو » سيف النقد — مثلاً — فى شخص بيردوفريدم ساون ، وهو وغد غبى فاجأته صيحة الحرب التى هاجمها هوزيا هجوماً شديداً . وقد وفق مارك توين حينما أطلق على هذه الزمرة اسم « البلهاء الملهمون » . وسماهم غيره « الكوميديين المتأدبين » . وقد أخطأوا الحكم على المشكلات الجارية بمقدار ما أصابت الشخصيات التى تمثل الإدراك الساذج .

يقول برنارد دى فوتو « إن الكوميديين المتأدبين يقدمون أنفسهم كأشخاص بلغوا أقصى حد فى الحماقة ، فى حين أن الكوميديين الحديثين

يقدمون أنفسهم أشخاصاً بلغوا أقصى حد من النورستانيا . وليس هناك بينهما من فارق آخر » . وقد يكون هذا حقاً ، ولـكن الفارق ثورى خطير .

كان روبرت بنشلى من أهم المحررين فى « النيويوركر » وغيرها من المجلات والصحف ، كما كان عاملاً من عوامل مكاسب الناشرين الذين نشروا مجموع مقطوعاته فى خمسة عشر كتاباً ، بل ومكاسب شركات السينما التى صورت نحو خمسين قطعة صغيرة ألقى فيها بعض المونولوجات . وكان بنشلى دائماً يلعب دور « العصبى الشديد » فى كتاباته الشعبية الشائعة ، وفى الأدوار التى مثلها على الشاشة . والشخصية التى يرسمها تلقى العقبات عند قيام صاحبها بأعمال بريئة يود أن يؤديها ـ كأن يترك حفلاً عندما يريد ، وأن يدخن سيجارة ، وأن يلبس رداء أبيض ، وأن يلتقط زهراً ، إلى غير ذلك . وقد أمدت خيبة الرجاء هذه الشخصية بأنواع مختلفة من الشذوذ والعقد تبينت فى عمل صاحبها . ولا يعجب القارىء أن يجد هذه الشخصية المزعومة تستنكر أعراض الجنون فى حين أنها تتصف بها جميعاً .

ويقول ابن بنشلى « إن فى بعض هذا الـكلام مبالغة ، ولـكنها مبالغة لا تبلغ مايظن الناس . كان بنشلى كاتباً ذاتياً إلى حد كبير ، وأكثر ما كتب يتأثر بأحاسيسه نحو نفسه . وهذا الـكاتب الحديث إذن يبالغ ، كما كان يفعل الـكتاب القدامى . ولـكن بينما كان هؤلاء يبالغون فى الصعاب التى يتحتم عليهم التغلب عليها وفى قدرتهم على مواجهة هذه الصعاب ، كان بنشلى يبالغ فى تفاهة مشكلاته وفى عجزه عن علاقاتها . وكانت مشكلات المؤلف تشبه مشكلات شخصيته الـكوميدية التى رسمها . وقد رسم بريانت الثالث صورة

جانبية لهذا الكاتب الفكه ، ووضع للصورة عنوانا فرعياً قال فيه « دراسة فى الفشل المهنى » ، ويذكر أن فكرة بنشلى عن نفسه هى فكرة رجل تذله وتهزمه التوافه دائماً : « . . . إنه لايرى نفسه أستاذاً للكوميديا الممتازة ، وإنما ضحية للتراجيديا المنحطة. وإذا كان الملك لير قد فقد عرشاً فقد فقد بنشلى وظيفته. وإذا كان قلب روميو قد تحطم ، فإن رباط حذاء بنشلى قد انحل . وإذا كان هؤلاء قد انعدموا فقد انعدم هو كذلك . وليس لأسباب مذلته نهاية » . إن فكاهة بنشلى تستخدم دائماً أسباب المذلة هذه ، وفشل الشخصية المزعومة ، فى معالجة توافه المشكلات . وهو يتحدث عن العمل فى « مجال الجنون » . ويلاحظ بريانت « أن كل صفحة من صفحات كتبه تزخر بسقطات تدعو إلى الحيرة . . . وتؤدى إلى الجنون . إن الجنون يتغلغل مجال فكاهته إلى درجة تجعل من الضرورى إعادة القراءة لإدراك ماتنطوى عليه الفكاهة من ظواهر أخرى » .

ولم يكن من غير المألوف فى الفكاهة السابقة أن تجد انحرافات أخف من هذه ، مؤقتة ، أو حتى عنيفة ودائمة . وكم من أديب فكاهى دفع الجمهور إلى الضحك من « بلاهتهم الملهمة » . ولكن الفارق بين الشخصية المزعومة وشخصية مبدعها كان مفارقة هامة .وقد تلاعب رسل لول بالفوارق بين نفسه — وهو رجل عاقل منطقى سليم فى نظراته — وبين بيردوفريدم ساوين — وهو على جنون خفيف ، غير منطقى ، سقيم فى نظراته . وقد أدى هذا التباين إلى السخرية، وأدت السخرية إلى الفكاهة .وكما ابتعد كلنز عن «پاپ فن» صاحب الرأى الخاطىء عندما كان پاپ يمتدح التفرقة العنصرية ، مخالفاً فى ذلك رأى

كلنز، نجد أن كثيراً من الـكوميديين الأدباء يجعلون الإشارة بالضمير « أنا » في كتاباتهم على خلاف واضح كوميدى ساخر مع خالق هذا الضمير .

كان الاتجاه الجديد لا يؤكد الفوارق ، وإنما يؤكد المشابهات . فبنشلى يبالغ فيما يعتقد أنه صفاته الخاصة . والمتوقع من ذلك أن القارىء بدلاً من أن يشعر بالاستعلاء على الشخصية الـكوميدية ، يرى نفسه فيها ويعطف عليها . فيقول لنفسه « إن هذا الشخص يعانى ما أعانى من خيبة وعجز ومخاوف . وهو يتصل بالشخصية المزعومة عن طريق شعوره بالضيق من كل فرد يلاقيه ويجد عنده ثقة بذاته : من الخبراء الأكفاء ، من الانتهازيين ، من سيدات النوادى، من العلماء ـــ كل أولئك السذج الذين يتـكيفون مع البيئة (وربما كانوا مخدوعين في أنفسهم) . و « الأب » عند كلارنس داى شخصية تنتمى قطعاً إلى صف الخصوم . وينحاز بنشلى مع « الأم » .

أما چيمس ثربر فقد اشتغل في عدة صحف قبل أن يلتحق بالنيويوركر في عام ١٩٢٧ ويبقى بها حتى وفاته . وقد نشر عدة كتب شعبية واقتحم شارع برودواى ودور الصور المتحركة .

وبحث ثربر في طبيعة الفكاهة يدل لأول وهلة على اتفاقه مع بنشلى :

« إن الأمور التى نضحك منها مريعة أثناء وقوعها ، ولـكنها تدعو إلى الاستهزاء بعد انقضائها . ومن الناس من يضحك لأنه مر بمثل هذا الموقف ... وأعتقد أن الفكاهة هى أفضل ما يقرب من المألوف ، أو من ذلك المألوف الذى نحس فيه بالذلة والغم والأسى . الفكاهة ضرب من ضروب الفوضى العاطفية تروى

فى أناة وهدوء على سبيل الذكرى. إن ما نألفه ألفة شديدة ينطوى على الضحك. والناس قد يضحكون من شعورهم بالإشفاق على أنفسهم شعوراً رقيقاً ، كما يضحكون من شعورهم بالاستعلاء » .

إن الإذلال ، والفوضى العاطفية تذكر بالمغامرات الطائشة التى يقوم صاحب الضمير « أنا » فى مقطوعات بنشلى. والتطابق الذى يحدث بين القارىء والشخصية التى تعانى إنما هو تطابق معين . و يضيف إلى ذلك ثر بر أن الحوادث « تروى فى هدوء وأناة على سبيل الذكرى » ـ وهذه ملاحظة نافذة تنطبق أيضاً على طريقة بنشلى فى رواية خبراته العاطفية .

ومن الأمثلة الطيبة لذلك جانب من قصة ثربر لما حدث فى مدينه كولمبس بولاية أهايو يوم تحطم السد ، قال :

« إن الوسيلة الوحيدة الممكنة لفرارنا كانت هروبنا من المنزل ، وهى خطوة كان الجد يعارض فيها أشد المعارضة ، ملوحاً بسيفه العسكرى القديم . وقد زمجر صائحاً «هيا أيها الأبناء ! » . وقد مرت فى ذلك الحين المئات من الناس بجوار بيتنا مذعورين مولولين ، منادين « اتجهوا شرقاً ! اتجهوا شرقاً ! » فاضطررنا إلى إخماد صوت الجد بضربه بلوحة الكواء . ولما كان هذا الرجل العجوز بجسمه الثقيل البطىء عائقاً لنا ـ وكان يربو فى طوله على ستة أقدام ويزن مايقرب من مائة وسبعين رطلاً ـ فقد سبقنا فى نصف الميل الأول كل من كان بالمدينة فعلاً ولولا أن الجد قد ثاب إلى رشده عند ملتقى طريق پارسنز بشارع المدينة ، لأدركتنا من غير شك المياه المتدفقة وغمرتنا -- لوكانت هناك بقية من مياه تتدفق » .

أى خراب هذا ! ومع ذلك فإن المؤلف يبـــدى فى تدوينه للحوادث هدوءاً وسـكوناً بالغين ! وليس هنـاك ذكر لموقف الراوى : وبطريقـة همنجواى التى يحـكم بها الانفعـال ، نراه لا يـكتب عما يثور من عواطف ، وإنمـا يـكتب عن الأحـــداث التى تبعث العواطف . ومن المفارقات الهامة ما نلمسه من حوادث جارفة من ناحية ، والموضوعية فى وصـفها من ناحية أخرى .

ولما كانت هذه القطعة المختارة قد وردت فيما يزعم الـكاتب ـ مداعباً ـ أن يكون سيرة لحياته ، عنوانها « حياتى والأوقات العصبية » ، وتستند على الأقل إلى خبراته الشخصية ، فإن ذلك يوحى بأن ثربر يميل مثل بنشلى إلى أن يطابق بين نفسه وبين ضمير المتـكلم الذى يحكى الرواية بشتى الطرق الرئيسية . ووصف المؤلف « للفكاهيين » يدل على أنهم يتأهلون لـكتابة الفكاهة على طريقة ثربر بعيشهم كما تعيش شخصياتهم :

« إنهم يحيون حيــــاة . . . توثب وفزع . . . وهم يبرعون فى التغلغل فى المشكلات الصغيرة : إنهم يقتحمون بيوتاً غير بيوتهم ، ويجرعون طلاء الأثاث على أنه دواء المعدة ، وهم يسوقون سياراتهم فى حدائق الزهر التى يملـكها كبار الجيران ، والتى نالوا عليها الجوائز . . .

«إن مثـل هذا الـكاتب يســـير قلقاً أنى توجه ، مستعداً إلى الثورة والصـياح إذا سقط إناء الفطير أو ارتفع إزار امرأة . وإشـــاراته هى انعـكاسات مضحـكة لرجل لم يتكيف مع البيئة ، وراحته هى السكون المؤقت

لرجل أخذته الحيرة . . . وهو يكثر الكلام فى صغائر الأمور ، ويقلل من الكلام فى عظائمها » .

هذا هو ما يميز « الكاتب الفكه » . وهو أيضاً ما يميز الشخصيات الرئيسية ومغامراتها فى مقطوعات ثربر . ويصور ثربر بوصفه فناناً مصوراً أمثال هذه الشخصيات : رجاله « خائبون هاربون . وهم يجاهدون أحياناً جهاداً غامضاً فى سبيل الخروج من مأزق دون أن تراهم عين (من حجرة ، أو موقف ، أو حالة عقلية) . وفى أحيان أخرى تراهم حيارى ، وهم أقل شأنا وأضعف نخوة من أن يتحركوا » وهم كشخصية بنشلى فى حيرة من أمرهم دفعهم إليها الناس والأجسام التى لا حياة فيها .

ويشهد بنشلى لبرلمان بالقيادة فى « ميدان الجنون » . وكان برلمان نجماً آخر من نجوم نيويوركر ، وقد رسم رفيقه على صورة رفيقى بنشلى وثربر . وهو أيضاً قد أدركه الفشل وخيبة الأمل . وهو أيضاً عاجز في عالم معاد غلبه الترابط الحر بين الأفكار أكثر ممـــا غلبهما . يقول : « تسرب اللون من وجهى ، إلى أذنى ، إلى المصعد ، ثم خرج من قسم السيدات والآنسات إلى قسم أدوات المنزل » .

ولشخصيته المزعومة صفتان : إنها أولاً تحاول أن تختال وأن تتسلط . إنها شخصية رجـــل أقل من العادى فى محضره ، ولـكنه يخدع نفسه فيحسب أنه كالكلب الأنيق . تسمعه فى تواضع يقول : « إننى أمثل اليانكى أحسن تمثيل ، ذلك اليانكى الذى يشبه جارى كوبر ، ويغنى كفرانك سيناترا و يرقص مثل

فريد أستير . . » وهـو يصف نفسه « بهذا الرجل الذى تغلب بمجرد اتزانه وجاذبيته على كل ما يعوق الجمال الأثيرى . . » و برغم أنه رجل محدود الذكاء إلا أنه يحاول أن يوهم السامع بعلمه . وهو يحشر فى صفحاته عبارات فرنسية وألمانية و إيطالية لها جرس ورنين ، وكلمات أجنبية يصف بها الملابس والأطعمة الغريبة .

والصفة الثانية لشخصيته المزعومة هى أنها قد تأثرت أبلغ الأثر بوسائل الإعلام الجماهيرية . فهى شخصية رجـل يعتقد فى الإعلانات التى اخترعها الخداعون فى شارع ماديسون . وهو يظن أن العالم الخيالى الذى تصفه مجلات القصص الجارية والسينما والتلفزيون حقيقة واقعة . والمتعة والروعة فى أسلوبه هى أنه يضرب دائماً فى مجالات وسائل الإعلام الجماهيرية غير المعقولة . يقرأ الإعلان ويتبع إرشاداته بثقة تامة . ويقرأ القصة أو يشاهد فلماً متحركاً فى السينما ثم يؤلف الخيالات التى تفوق فى إغراقها واستحالتها ما اطلع عليه أوشاهده . وكثيراً ما تـكون هذه الخيالات مصاغة فى عبارات أو جمل فى قالب الـكليشيه . فهو يزعم « أن أصفى الجواهر يتلألأ على رقاب السيدات اللائى يطفن بجمالهن بريق الجواهر . وإذا لم يحرس كلاً منهن أدونيس حقيقى ، فالحارس على الأقل من أصل إغريقى » . ثم يقول فى مكان آخر : « لم تهتز عضـلة واحدة فى فـكى الأسفل . . . عندما مر موكبنا الصغير بمجموعة من رعاة البقر يستلقون خارج «صالون الفتاة الذهبية » ، وقد سكتوا منذ زمان طو يل عن ملاحظاتهم النافذة قبل أن أصمهم بقولى « هؤلاء الخنازير » .

والقارىء يرى فى هذه الشخصية المزعومة — كما يرى عند قراءته لبنشلى

وثربر — رجلاً يشبهه أشد الشبه » . إن تصور برلمان للمستقبل الذى يريده الإنسان لنفسه هو — من بعض النواحى — أفزع من أى شىء آخر . وهو ترجمة هزلية لما صوره هكسلى فى كتابه « العالم الطريف » أو أورويل فى كتابه « ١٩٨٤ »

ولم يكن هو الكاتب الوحيد فى هذه المجموعة الذى ترتبط شخصياته الهزلية بشخصيات القصص الأكثر جدية . قد أشار بيتر دى فريز منذ سنوات إلى التشابه العجيب بين الرجل الصغير الذى رسمه ثربر وشخصية ألفرد بروفروك التى صورها ت. س. اليوت — « فكلاهما يتصف بنفس الشعور بالتورط . . ونفس الانغماس فى الجزئيات المرهقة ، ونفس الشعور بحطة النفس ، ونفس الحرص . . . ونفس الخوف . أو أن شخصاً — بإيجاز — سيفاجئه بسؤال » . ونستطيع أن نمد فى المقارنة حتى تشمل شخصيات كثيرة فى القصص الحديثة فإن شخصية سين أوفولين تظهر كأنها شخصية نقيض البطل » .

« إنه يُصوَّر دائماً وهو يتحسس طريقه متحيراً ، غاضباً ، ساخراً ، خائب الرجاء ، منعزلاً فى محاولاته اليائسة لكى يفرض معتقداته الشخصية التى تسمو على أوضاع المجتمع . .. وسواء أكان ضعيفاً ، شجاعاً ، ذكياً ، أم مرتبكاً ، فهو دائماً يسير وحده . وإلى ذلك يرجع السبب فى أن الكتاب — فى العشرينات الفاصلة — شرعوا عامدين . . . فى حفر كهوف خاصة ، أو مآوى ضد الغارات الجوية لهم وحدهم ، ومن هناك بدأوا يؤلفون هزليات خاصة ، أو رثاء ، أو صوراً خيالية وأساطير ، فى سبيل ملء الفراغ المتخلف عن وفاة البطل الاجتماعى بالعصاة

الذين لاينتمون إلى المجتمع ، والشواذ ، وصغار المتذبذبين ، أو — فى إيجاز — بالمنحرفين و « نقائض الأبطال » .

وتتضح العلاقة بين فكاهة ثربر ونظرته الجادة إلى الإنسانية إذا عرفنا ماذكره ثربر فى أسلوب غير فكاهى عن رأيه الخاص فى الإنسان .

« لقد زعم الإنسان دائماً لسبب عجيب أنه أرقى صورة من صور الحياة فى الكون . وليس هناك بطبيعة الحال ما يستند إليه هذا الرأى . إن الإنسان ليس إلا أرقى صورة من صور الحياة فوق كوكبه . ويرتكز تفوقه على قاعدة هزيلة عارضة ، ذلك أن لديه القدرة على الكلام المنطوق ، ومن هذه القدرة — فى بطء ومشقة — طور قدرته على التفكير المجرد . والتفكير المجرد فى حد ذاته لم ينفع (الإنسان) بمقدار ما نفعت الغريزة الحيوانات الأدنى ... والإنسان بتخليه عن الغريزة والتماسه العقل تطلع إلى ماهو أعلى من تحقيق الأهداف الطبيعية . لقد تقدم فى أفكاره وآرائه ، وسار فى حياته كالقرد بهذه الآراء . لقد نبذ الحياة التى أعدته لها الطبيعة . وبتحركه فى مجال الفكر والخيال العجيب المعقد أمسى أقل المخلوقات تكيفاً فوق هذه الأرض ، ومن ثم كان أشدهم حيرة ولا مراء فى أن الإنسان أبعد عن معرفة الحق من أى حيوان آخر حتى أدنى الحشرات » .

وأود أن أقول إن فكاهة ثربر ومعاصريه تمثيل هزلى للإنسان فى هذا الموقف العابس . أجل إنه عابس إذا فهمنا الفكاهة فهماً حرفياً ، لأن دعابة هذا النقد الذاتى لا ينبغى أن تؤخذ بحرفيتها . وقد كانت الفكاهة الأمريكية الوطنية

دائما مطهراً من الهموم والاضطرابات النفسية — كفاح أمة ديمقراطية فى سبيل البقاء ، والمشقات التى لاقاها المهاجرون الأوائل ، ومآسى الحرب ، والانقلابات التى صاحبت الانتقال من مجتمع زراعى ريفى إلى مجتمع صـــناعى مدنى — وعاونت الفكاهة في هذا صحافة حرة . وبهذا المعنى يكتب داى وبنشلى وثربر وبرلمان بأســـلوب جاد قديم . وكذلك كانت مزاعمهم ومعتقداتهم متفقة مع معتقدات عصرهم . غـــير أن اختلاف طبيعة مزاعمهم والتطور العظيم فى معتقداتهم أدى بهم الى أن يكتبوا الفكاهة فيأسلوب يختلف اختلافاً شديداً عن أسلوب الماضى .

(٧)

الشعـــر واللغـــة

بقلم نورمان هولمز پيرسن

إذا كانت الحركة الطبيعية هى الدافع إلى أدب أمريكى حديث قوى ، وإذا كانت قد أمدت هذا الأدب بـكثير من مادته ، فقد كان ينقصها الشكل الملائم واللغة المناسبة لـكى تمـكن هذا الأدب من التعبير الـكامل باعتباره فناً من الفنون . وكما ذكر إدمند ولسن في كتابه « قلعة آكسل » الذى نشره عام ١٩٣١ كانت هناك حركة ثانية — تسمى أحياناً بالرمزية وأحياناً أخرى بالتحليلية — هى التى قدمت التوازن المطلوب ، ومكنت الأمريكى في العشرينات والثلاثينات من أن يضع خبرته بالعالم الحديث فى أعمال لها أهميتها فى الفن الأدبى .

والـكتاب الذى يمثل أكثر من غيره ولوج الـكاتب الأمريكى في القرن العشرين هو « تربية هنرى آدمز » . فهذا الـكتاب الأمريـكى الحديث الذى يسير على القواعد الـكلاسيكية ، والذى كتب فى عام ١٩٠٥ هو تاريخ حياة رجل بقلمه ، ظن أنه ولد فى جو القرن الثامن عشر ، جو جده الأول وجده الثانى (وكان كلاهما رئيساً للولايات المتحدة) ثم تدرب فى القرن التاسع عشر على مسئوليات القرن العشرين . وقصته تشبه قصة الولايات المتحدة ذاتها ، فالولايات المتحدة — كأمة — ولدت فى القرن الثامن عشر ، واشتد ساعدها فى القرن التاسع عشر ، ولـكنها فى عام ١٩٠٠ وجدت نفسها عند أعتاب ما لم تألفه .

ولو أن طبيعة المذهب العقلى وتطوره فى القرن التاسع عشر بقيت ثابتة لكان القرن المتوسط فترة ازدياد الثقة الفكرية فى استخدام العقل ، ولو بقى تعريف الواقع والطبيعة كما هو ، لتعلم الفرد ما تقومان عليه من قواعد وأصبح أستاذاً فى تطبيقاتهما . و كتاب «تربية هنرى آدمز» يبين محنة الرجل الأمريكى الحساس، الذى يشعر أن عالمه الجديد كان جديداً حقاً .

إن بداية قرن جديد فى تقديم الزمن جعلت الكثيرين من الكتاب الأمريكان الجادين يدركون مدى التطور الذى حدث إدراكاً واقعياً . أدركوا أن القرن الثامن عشر كان عصر الإيمان بالنظام فى العالم. أما ماواجهه هنرى آدمز فى مستهل القرن العشرين فهو انقلاب غير معقول للبديهيات والتعريفات القديمة. وهذا الانقلاب الجديد جاء مكتسحاً وعلى عجل أشد مما جاء الانتقال من العصور الوسطى إلى عصر النهضة. تزحزح المنطق الأرسطوطيلى من موضعه ، وانتهى عهد هندسة إقليدس فيما يتعلق بالمكان . وفقدت طبيعة نيوتن أوليتها . وأخذت حقائق الطبيعة تتعرض على الدوام لإعادة تحديدها لما استحدث فى الجيولوجيا والكيمياء وعلم الأحياء والفسيولوجيا والطبيعة والبصريات وعلم النفس . ولم تعد قوانين الكون القديمة كما كانت ، ولم تعد كافية لتفسير ظواهر الطبيعة . وإذا تحدثنا عن هذا الموقف بالإشارة إلى الكتابة الجدية ، أمكننا أن نقول إن الاستعارات الأدبية التى كانت تتوقف على التعريفات القديمة لحقائق الطبيعة أمست الآن غير صالحة . وقد حدث هذا لأنها لم تعد تقرأ كاستعارات ، وإنما تؤخذ على أنها تعابير تناظر الحقيقة حرفياً . وتطلبت الاستعارات الجديدة لغة جديدة تأخذ فى اعتبارها المقاييس الجديدة للحقائق. واللغة الجديدة أيضاً تطلبت من ناحية أخرى استعارات جديدة .

تعلم رجل القرن العشرين أن يرى رؤية مختلفة كما رسم له سيزان ، وأن يستمع بطريقة مختلفة كما فعل شنبرج ، وأن يفكر بطريقة أخرى ، بالمنطق الرمزى غير الأرسطاطيلى كما علمه هوايتهد . وبهذه الاتجاهات الجديدة كان لابد للكاتب فى القرن العشرين أن يجد طريقة أخرى للتفاهم إذا أراد أن يمثل طبيعة ما أصبح الآن يعتبر حقاً فى كل مكان . ونستطيع أن نرى كيف حدث هذا التطور فى التعبير الأدبى فى الكتابة الأمريكية فى ثلاثة كتاب ذوى نفوذ يعتبرون مثالاً للاتجاه الجديد : وهم جرترود ستين ، وعزرا پاوند ، وت . س . إليوت . فإن أدبهم كان يستحيل أن يكتب فى أى عصر سوى عصرنا . وطريقة ترتيبهم للألفاظ فى الجملة لا تعبر عن مزاج القرن العشرين فحسب ، بل تعبر أيضاً عن عقل القرن العشرين .

ومما لا مراء فيه أن الأمريكيين فى بداية هذا القرن وفى السنوات الأولى منه كانوا يحسون بلوغهم سن الرشد . وكان هذا ازدياداً فى إدراك تطور لغة أمريكية فذة . ولم يعد الأدباء الأمريكان مستعمرين ثقافيين . وأضحوا أحراراً ، حررتهم اللغة لكى يكونوا أنفسهم ، كما ينبغى أن يتحرر الأدباء جميعاً فى كل زمان .

وقد عبرت جرترود ستين عن هذا الشعور بالتحرر اللغوى فى مقال لم ينشر بعد عنوانه « اللغة الأمريكية والأدب » . وما قام به الأمريكان ، وما كانوا يستطيعون القيام به ، لم يكن تعديل اللغة الإنجليزية أو تغييرها وإنما أرادوا أن يجعلوا لهـا إحساساً آخر ، حتى تستطيع أن تقص قصتها بطريقتها الخاصة ، مستخدمة — كما قالت الكاتبة فى مكان آخر — نفس الألفاظ التى يستخدمها

الإنجليز ، غير أن الألفاظ تعبر عن شيء مختلف كل الاختلاف . هذا هو التحرر الحتمي الذي أحست به «ستين» عند ما بدأت تكتب في أعقاب القرن التاسع عشر . قالت : « وجدت نفسي في دوامة من الكلمات ، كلمات ملتهبة ، وكلمات مطهرة ، وكلمات محررة ، وأخرى شاعرة . وكل الكلمات ملك لنا . وكان يكفي أن نضعها بين أيدينا لكي نلعب بها ؛ وكل ما تستطيع اللعب به فهو ملك لك» . وكانت هذه هي بداية المعرفة ، معرفة الأمريكان جميعاً ، المعرفة التي تستطيع اللعب ، واللعب بالألفاظ ، والألفاظ كلها ملك لنا . . . وهكذا — كما قالت الكاتبة — ولد جيل جديد من الكتاب الذين لا يفكرون في لغة أمريكية . فقد كانت اللغة لغتهم ، ملكاً لهم ، وهذا كل ما كان بشأن اللغة ، يتفننون بها أثناء اللعب . سواء كان الكاتب شروود أو أندرسن أو همنجواى أو فوكنر ، كل منهم كان يملك اللغة ، وماذا عساهم الآن فاعلين بها ؟ هذا هو السؤال الذي كانت تجب الإجابة عنه » .

ماذا عسى الأمريكيين أن يفعلوا بها ؟ حقاً إنه لسؤال يدعو إلى الحيرة . إن ما كانت تسعى إليه مس ستين لم يكن اصطلاحاً وطنياً فحسب ، إنما كان كذلك اصطلاحاً معاصراً . وهـذان الاصطلاحان معاً سينتهيان إلى اصطلاح شخصي . هذا الإحساس بأن يكون المرء نفسه في القرن العشرين هو الذي يجعل هؤلاء الكتاب الأمريكيين شائقين بالنسبة إلى الكتاب في أي مكان آخر ، يريدون هم أنفسهم — إن عاجلاً أو آجلاً — أن يلجوا وعي الحاضر . وعند ما تجاهد « جرترود ستين » لكي تحقق حاضراً ثابتاً في نثرها فهي تمثل بالطريقة التي تؤلف بها نصوصها ما كان برجسون وهوايتهد يجاهدان في سبيل تحقيقه فلسفياً بالنسبة إلى آنية الزمان. وباتباعها التقدم الجديد في علم النفس التجريبي كما تعلمته

على وليام چيمس فى كلية رادكلف ، كانت تكتشف ميداناً جديداً من ميادين الواقعية لا تعرف فيه الإنسان بوصفه وإنما تعرفه بعمله : فالشخصية لا تصور فى صيغ أخلاقية و إنما تصور فى أفراد كل وفق سلوكه .

تقول مس ستين : « معنى أن تفهم الشىء أن تكون على صلة به ، ويستطيع العقل البشرى أن يكون على صلة بأى شىء » . وهذه طريقة من طرق الكتابة . ومن الأمثلة الأولى لذلك قصتها القصيرة « ميلانكثا » التى كتبتها فى عام ١٩٠٤ — ١٩٠٥ وسمتها باسم الفتاة الزنجية التى جعلتها بطلة القصة . وفيما يلى وصف للفتاة مع چيف ، وهو طبيب زنجى يطلب يدها :

«جلس چيف هناك ذلك المساء فى مقعده ، وظل صامتاً لفترة طويلة ، يلتمس الدفء بالنار اللطيفة . ولم يصوب نظره نحو ميلانكثا التى كانت ترقبه . وإنما جلس هناك واكتفى بالنظر إلى النار . وكان وجهه الأسود العريض باسماً أول الأمر . وكان يمسح ظهر يده البنية القاتمة على فمه لكى تعينه على الابتسام . ثم استرسل فى التفكير ، وقطب جبينه . وفرك يديه بشدة ، لكى يستعين بذلك على التفكير . ثم ابتسم مرة أخرى ، ولكن ابتسامته الآن لم تكن سارة . وإنما كانت تتردد على حافة السخرية . وأخذت ابتسامته تتحول شيئاً فشيئاً ، ثم بدا عليه كأنه مكتئب ساخط . وأظلم وجهه ، وابتسم ابتسامة مريرة ، ثم شرع — دون أن يرفع نظره عن النار — يخاطب ميلانكثا ، التى أمست مشدودة الأعصاب من طول المراقبة » .

ماذا كانت تفعل مس ستين ؟ إنها كانت تكتب ، وتلقى درساً فى الكتابة . فقد كان چيف أولاً يستدفىء ، ثم أخذ يبتسم ، ويمسح يده ، ثم يفكر ،

ثم يتردد ، ثم يسخر ، ثم يتكلم بمرارة . هذا هو الإنشاء ، وهذه هى الكتابة حقاً ، أو كما قال همنجواى : هذا هو تتابع الحركة والوقائع التى بعثت العاطفة — هذا كله هو التوتر الذى نشأ عن مراقبة ميلانكثا . وتقول مس ستين : « كان لابد للكاتبة أن ترد العمق إلى اللغة » .

« وأحبته ميلانكثا من أجل ذلك دائماً . أحبت چيف كامبل فى هذه اللحظة — وهو الرجل الذى لم يفعل معها القبيح قط ، كما فعل دائماً كل من عرفت من الرجال قبل . واشتد الحب بينهما من أجل ذلك ، من أجل هذا الشعور الجديد الذى أحسا به الآن فى أيام الصيف هذه الطويلة الحارة . كانا دائماً معاً » .

كان عمق الشعور (وهو مايسميه هنرى جيمس مقدار « الحياة المحسوسة » الذى يحتويه العمل الفنى) هدفاً فى الكتابة الأمريكية الجادة فى القرن العشرين ، لأن مثل هذا العمق إذا تحقق يجذب القارىء إلى موضوع الكتابة المباشر . وليس معنى المباشرة أن ينفصل المرء عن الزمان ، إنما معناها الارتباط الوثيق بين الموضوع والقارىء الذى يستشعر هذه المباشرة . إنها تصله فوراً بالإحساس بالعالمية .

والبحث عن العالمية — فى هذه الظروف الأدبية — ليس فراراً من الزمان والمكان إلى برج عاجى مكيف الهواء . وتأثير ابتعاد القارىء فى برج عاجى من ظروفه ومن رفاقه يؤدى إلى ما أسماه عزرا پاوند فى قصيدته « هيو سلوين مو برلى » الغربة الأدبية النهائية . والفنان الذى ينتحى بهذه الطريقة لا يقدر على :

شىء — باختصار — سوى اعتراف فاتر

وجمود ازاء اعتداء البشر
وسط الاندفاع ، وهبوط المن الذى لا يحس
رافعاً صوته الضعيف الهامس
منادياً من قلبه « الحمد لله » .

وليست شخصية موبرلى بطبيعة الحال هى پاوند نفسه . وقد شرع قبل عام ١٩١٥ فى تأليف « قصائده » ذات الأثر البالغ . فلما حل عام ١٩٢٠ كانت « القصائد » هى غاية جهده . وكغيره من الكتاب اهتم قبل كل شىء بالألفاظ وترتيبها . وكان يدرك ـ شأنه فى ذلك شأن كتاب القرن العشرين ـ أن شيئاً قد ألم باللغة لابد من إصلاحه .

يقول : « إن خداع اللفظ يبدأ باستخدام الكلمات التى لاتتفق والحقيقة ، والتى لاتعبر عما يريد لها المؤلف أن تعبر » . ويحب پاوند أن يردد إجابة « كنفيوشس» على السؤال الذى وجه إليه: أى شىء يوليه اهتمامه الأول إذا أصبح رئيساً للحكومة ؟ وكان جوابه : «أن أسمى الناس والأشياء بأسمائها الصحيحة الصادقة » . وهذه هى المشكلة الأولى للفنان أيضاً . يقول پاوند « الفنانون هم بمثابة الأعضاء الحساسة للجنس البشرى . وما أنهاك عنه هو أن تفرض أنه إذا كان بالفنون خطأ ما ، فهو خطأ فى الفنون وحدها . إذا أصيب أحد الهرمونات سرت الإصابة فى التكوين كله » . ويعيد پاوند فى قصائده قوله : « إن الجمال أمر عسير » .

وبدت « القصائد » عسيرة لأولئك الذين لم يحبوا الخطو فى القرن العشرين . إنها تكون نوعاً من أنواع الملاحم التى تروى قصة بحث الإنسان عن النظام ،

أو ما أسماه الأغريق « كانون » ، أى النظام والجمال . ومثل هذا الهدف الذى يقصده الجمال يعبر عنه بواسطة الفنون ، وبواسطة السياسة ، وعن طريق الاقتصاد ، والموسيقى ، والقانون ، والأدب ، وعن طريق كل تعبير عن الانسجام يظهر بمظهر جديد لكل عصر باصطلاح هذا العصر . والبطل الرحالة لا يستثنى التاريخ من سجل معارفه . فهو ليس بالفنان الساذج . وليس التاريخ حدثاً مضى ، وتم ختامه . إنما هو حدث حاضر بدليل أن البطل يذكره الآن فى عقله ، مرتبطاً رباطاً لا فكاك منه بكل أمر آخر يدخل فى دائرة علمه . كما أن الخبرة الواقعية والخبرة المنقولة يعيشان جنباً إلى جنب . والرمز يؤدى إلى الإستجابة الواعية وغير الواعية فى تتابع غير متوقع وتدفق مستمر . والتفكك الظاهرى فى تتابع الحوادث فى « قصائد » باوند يمثل فى الواقع تدفق أحاسيس البطل . إنه لم يتخل عن المنطق ؛ وإنما استبدل به منطق الخيال . ومن ثم فإن الشبيه — فى طريقة باوند — قد يتلو الشبيه ، وقد يباين غير الشبيه . والجمال قد يوحى بالجمال أو بالفوضى ، والثقافة قد تجاور ثقافة أخرى : سواء كانت ثقافة كلاسيكية ، أو ثقافة النهضة ، أو ثقافة صينيه ، أو أمريكية فدرالية قديمة من أيام أسلاف هنرى آدمز ، أو ما يعاصرنا . والرموز الشخصية تبرز جنباً إلى جنب إلى جوار الرموز التقليدية . كلاهما يحدده ما يسميه باوند « صوت الأمة من بين شفتى رجل واحد » .

من هو الرجل ، من هو بطل القرن العشرين هذا ؟ إنه بمعنى من المعانى لا يمكن أن يكون إلا الفنان نفسه ، يتحدث عما يعرف . غير أن مشكلة الكاتب اليوم — فى عالم تتضاءل فيه المسافات — هى إيجاد البطل الذى

يستطيع أن يمثل الجنس البشرى كله . ومن ثم فإن بطل « قصائد » باوند هو فرد يمثل « كل إنسان » حقاً ويتحدث وفى قلبه كل الأساطير وعلى شفتيه كل لسان . إنه مثل أوديسيس فى الأوديسا لهومر ، ومثل دانتى فى الكوميديا الإلهية ، وكالإنسان الحديث نفسه فى مأساته الشخصية الخاصة ، وهو ينتقل من جحيم الخبرة التاريخية إلى مطهر التأمل . ثم — بعد أن يتعلم تسمية الأشياء بأسمائها الصحيحة — يدرك الفارق بين الخير والشر وبين الجمال والفوضى — ويكون على استعداد لأن يعيد بناء مدينة الإنسان المثالية التى تمثل صورتنا عن الفردوس .

وكذلك ت . س . اليوت — فى « الأرض الخراب » — استخدم كما فعل باوند لغات عديدة وإشارات من كل صقع . كما استخدم نفس المنطق المشترك . منطق الخيال ، يعبر به عن النظام المفقود والجمال الزائل ، وربما لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون إليوت كذلك أمريكى المولد ، لأن طبيعة الخبرة الأمريكية ذاتها تجعل مثل هذا الأسلوب من أساليب التعبير أمراً طبيعياً . ذلك أن الأمريكى ليس منطوياً تمام الانطواء تحت تقليد واحد موروث يستبد به . فقد جاء المستوطنون فى أمريكا بعدد عديد من اللغات وباتجاهات ثقافية متنوعة مما جعل تمثلها أمراً يسيراً نسبياً . وعند مجابهة هذه المشكلة ، مشكلة التمثيل الثقافى ، كان موقف الكاتب الأمريكى مقدمة للموقف الراهن للكتاب فى البلدان الأخرى . لأن اضطرابات حربين عالميتين ، وانهيار القيم القديمة والمعايير السالفة المستقرة ، وإقحام مؤثرات ثقافية جديدة من أقطار أخرى ، أدت بالكتاب كذلك فى كل مكان إلى تلك الفوضى المحيرة التى رأى رجل مثل هنرى آدمز

ميلادها فى القرن العشرين . فكان لابد أن يستهدفوا مزجاً جديداً بين الصفات المحلية والصفات الدولية .

وقد حذا الكتاب الآخرون حذو الكاتب الأمريكى ، وربما شجعهم مثاله ، فشرعوا فى البحث عن تحرير اللغة والقواعد التى يعرضون بها ظروفهم الخاصة . ومن المحتمل أن يجد أمثال أولئك الكتاب — كما وجد هؤلاء الكتاب الأمريكان — أن التفرقة التى فرضتها التقاليد بين النثر والنظم قد زالت ، كما أن الحواجز الثقافية قد زالت كذلك . فقد أمسى كتاب النثر والنظم يعتمدون على مقتضيات منطق الخيال الذى يجمع بين الرموز العامة والرموز الشخصية دليلاً على دور الفرد الذى لم يعد منه مناص . وأصبح اهتمام الكاتب الأول — فى أية حالة من الحالات — هو الألفاظ وترتيبها . وأضحت معرفة الألفاظ معرفة صحيحة ، ثم ترتيبها — فى عصر يبحث عن النظام — عملاً مقدساً وفلسفياً كما هى أيضاً قدرة على التعبير عن الجمال . ومن ثم فإن الحركة النهائية فى كل رباعية من « الرباعيات الأربع » لإليوت تتعلق بموضوع اللغة : « إن الكلمات تتوتر ، وتتشقق ، وتنهار أحياناً تحت ثقل العبء الذى تحمله » . ومع ذلك فقد جاء فى خاتمة « جذنج الصغير » مايلى :

« إن مانسميه البداية كثيراً ما يكون هو النهاية .
والانتهاء معناه الابتداء .
النهاية هى التى منها نبدأ .
وكل عبارة وكل جملة على صواب .
(إذا كانت كل كلمة فى محلها ،

تأخذ موضعها لتعزز غيرها ،
واللفظة لاتتوارى ولاتتباهى ،
صلة سهلة بين القديم والجديد ،
كلمة مألوفة مضبوطة بغير ابتذال
كلمة صحيحة دقيقة بغير حذلقة
والجوقة بأ كلها ترقص معاً)
كل عبارة وكل جملة نهاية وبداية .
وكل قصيدة موعظة حكيمة » .

إن نهاية التجربة ، تجربة أى عصر من العصور ، هى حينما نبدأ التأمل فيها ، هى بداية الفهم الذى يعبر وينظم . ولا مفر من أن يكون التنظيم جديداً . ولامناص من أن يكون النغم حديثاً . ومن أجل هذا جعل الكتاب من أمثال مس ستين ، وباوند ، وإليوت ، حتى فن الكتابة موضوعاً للكتابة . لأن فن الكتابة يتأثر بالزمان والمكان ويتضمن حرية الكاتب فى التعبير عن نفسه . والكاتب الأمريكى الجاد ـ وهو يجاهد فى سبيل النجاح ـ كان دائماً متفائلاً ، من الناحية الفنية على الأقل .

(٨)

الجيل الحائر

بقلم آرثر ميزنر

فى وقت ما فى أوائل العشرينات من هذا القرن ، قالت جرترود ستين — وهى توجه أحد منلوجاتها التى لا تنتهى إلى إرنست همنجواى من مسكنها برقم ٢٧ بشارع دى فليروس — إن همنجواى ومعاصريه كلهم « جيل حائر » . وهكذا أطلقت وصفاً على هذه الفئة من الكتاب اللامعين الذين ظهروا على المسرح الأمريكى فى السنوات العشر التى تلت الحرب العالمية الأولى . والذين لا يزالون يسيطرون على قصصنا ، كما يدل على ذلك مجرد سرد أسمائهم . وتشتمل هذه الفئة على همنجواى نفسه ، ووليام فوكنر ، وف . سكوت فتزجرالد ، وجون دوس باسوس ، وغيرهم .

و « الجيل الحائر » اسم مضلل إلى حد ما لا يدل عليهم تمام الدلالة ، كما هى الحال دائماً — على الأرجح — فى كل اسم يعبر عن حكم عصر على نفسه . وما تصفه هذه العبارة هو شعور هذا الجيل بأنه لا يستطيع أن يقبل شيئاً ما تقريباً من التقليد الموروث ، أو شيئاً من الأحكام الخلقية القديمة ، أو الفروض السياسية السائدة بأمريكا فى عهدهم . وقد شعروا بأن عليهم بأن يبدأوا من جديد فى صياغة قاموس للسلوك الشخصى يستطيعون أن يعيشوا وفقاً له ، وأن ينشئوا صورة جديدة عن أغراض المجتمع الأمريكى يستطيعون تقديسها . يقول

بطل قصة همنجواى «والشمس تشرق أيضاً » : كل ما أريد أن أعرفه هو كيف أعيش (فى هذه الدنيا) . وربما لو عرف المرء كيف يعيش فيها تعلم من ذلك مغزاها» .

بهذا المعنى إذن — أعنى أن كل أرض مطروقة عديمة الجدوى ، ولابد من الكشف عن أرض جديدة لهم — كان هذا الجيل حائراً .

ولم يكن هذا الجيل حائراً بأية حال من الأحوال بمعنى أنه أحس اليأس فى هذا الموقف الجديد . بل على العكس من ذلك كان هؤلاء الكتاب مشبعين بالحيوية والتفاؤل الذى يمثل الروح الأمريكية — بالرغم من أنه كان من التجديد فى العشرينات أن يتحدث المرء عن زوال ما يحيط بالحياة من أوهام . ولم تكن سخريتهم مما أسموه إقليمية الآداب الأمريكية والنفاق الشديد فى الحياة العامة الأمريكية فى عهدهم إلا سخرية الفرد الواثق من مثله الأعلى . وربما لم ينجح سنكلير لويس فى هجومه الساخر على « الشارع الرئيسى » إلا نجاحاً جزئياً . ولم يكن ذلك لأن لويس شك فى أن الإقليمية الدميمة « للشارع الرئيسى » يمكن التغلب عليها . وإنما حد من نجاحه عجزه عن تصور مجتمع ذى ثقافة جديدة يمكن أن يحل محل « الشارع الرئيسى » . إن مايخلق رجال السياسة الخائنين ، وزعماء العمال الأغبياء ، ورجال الأعمال الأنانيين الذين تزخر بهم الولايات المتحدة كما تخيلها دوس باسوس — إن مايخلق هؤلاء ليس اليأس ، وإنما هو الأمل . إنهم من خلق خيال يشتعل رجاء فى إمكان تحقيق العظمة فى الحياة الأمريكية .

ويكاد كل كتاب « الجيل الحائر » أن يهاجموا عيوب الحياة التقليدية فى عهدهم . ولم يتمكن القصص الأمريكى من أن يتصور أن أمريكا قبل الحرب

تتألف من قوم ليسوا أسوأ – إن لم يكونوا أفضل – منا ، إلا فى وقت متأخر ، فى روايات كتلك التى كتبها «لويس أوكنكلس» أو فى المؤلفات الحديثة لجيمس جولد كوزنز. غير أن خير كتاب الجيل الحائر قاموا بعمل أسمى من مهاجمة العالم الذى شبوا فيه ، إنهم اجتهدوا أيضاً فى الكشف عما سماه هنرى جيمس « المكان الطيب المظلم » الذى كانوا جميعاً على ثقة من وجوده فى زاوية من زوايا الحس الأمريكى ، وفى معرفة الطريقة التى يسيرون بها حياتهم كى يعيشوا هناك عيشة ناجحة . فكانت كل الروايات الجيدة الأمريكية – بمعنى له أهميته – منذ الحرب العالمية الأولى – من « هذا الجانب من الفردوس » لفتزجرالد فى عام ١٩٢٠ إلى « أسير المشق» لكوزنز فى عام ١٩٥٧ – أشبه شىء بالرواية الإنجليزية « رحلة الحاج» . وقد قال فتزجرالد عن بطل روايته الأولى « جاتسبى المظلم » أن جاتسبى لديه حس مرهف لآمال الحياة . ومن العسير أن نجد تعبيراً أفضل من هذا نصف به موقف الكتاب فى هذا الجيل . فإذا كانوا حيارى فهى حيرة المكتشفين لا حيرة الضالين .

ونستطيع الآن أن نرى إلى أى حد كان للحرب العالمية الأولى أثر فى هذا الازدهار للمواهب فى العشرينات . ربما كانت أمريكا إبان ذلك قوة عالمية لفترة ما ، ولكن الحرب هى التى أرغمت الأمريكان على أن يدركوا أن بلادهم كانت جزءاً من الثقافة الغربية عليه تبعته . والأثر المباشر – الأثر الذى عرف فى كل مكان – لهذا الكشف هو أنه جعل أكثر الأمريكيين المتنبهين ساخطين على ضيق أفق الحضارة الأمريكية ، إلى حد أنهم آثروا العيش فى أمكنة أخرى . ومنذ عام ١٩٢١ قام هارولد ستيرنز بأحد الأعمال الرمزية فى هذه السنوات العشر من القرن العشرين . فبعد ما ألف حواراً أطلق عليه اسم « الحضارة فى

الولايات المتحدة » انتهى منه إلى أنها لاتعنى إلا القليل ، رحل إلى باريس . وحذا حذوه عدد مذهل من كتاب العصر . غير أن دلالة العمل الذى قام به هارولد ستيرن لم تكن فى بقائه طيلة السنوات العشر فى « القبة » بباريس . إنما كانت فى تأليفه « الحضارة فى الولايات المتحدة » فلقد كانت أوربا لهؤلاء الكتاب جميعاً وسيلة لغاية ، كانت شيئاً يستعينون به على الكشف عن الإمكانيات الكامنة فيهم كأمريكان .

ومادامت أمريكا — كما تخيلت نفسها — حاجزاً إقليمياً كان من العسير على أكثر الأمريكان الموهوبين أن يأخذوا الأمور مأخذاً جدياً . فكان بضعة الكتاب الكبار الأمريكان الذين ظهروا فى القرن التاسع عشر جميعاً — مهما يكن أصحابهم — بعيدين عن مجتمعهم ، سواء رحلوا فعلاً كما فعل هنرى جيمس ، أو رحلوا مجازاً كما فعل هوثورن وملفيل . ولكن كتاب العشرينات ذهبوا إلى أوربا لكى يكتشفوا الوعى الأمريكى بالتجربة الجديدة .

وأهم مايدل عليه هؤلاء الكتاب إذن هو اعتقادهم — الذى وصل كل منهم إليه مستقلاً وشارك فيه الآخرين — أن من الممكن للأمريكى الذى يكتب من الخبرة مباشرة أن يخرج الروايات العظمى . وعندما كان سكوت فتزجرالد طالباً فى برنستن فى عام ١٩١٦ قال لزميله فى طلب العلم إدمندولسن « أريد أن أكون واحداً من أكبر الكتاب الذين عاشوا . ألست تريد ذلك ؟ » . وإذا كانت هذه الأمنية فيها مغالاة مضحكة ، إلا أنها تنطوى أيضاً على كثير من الجد ، كما يدل على ذلك إلحاح هذا الدافع على فتزجرالد خلال حياته كلها . ومن الواضح أنه كان يعتقد بإمكانه كأمريكى أن يكون كاتباً عظيماً . ولم يكد

هذا الشعور أن يوجد فى أمريكا قبل عهده بالرغم من — بل ربما كان بسبب — العقيدة المذهبية المنتشرة بأن الديمقراطية الأمريكية كانت تجربة اجتماعية جديدة كل الجدة وتجربة ناجحة جداً فى كثير من النواحى .

ثم ظهر فجأة شباب يحس إحساس فتزجرالد بإمكانيات التجربة الأمريكية فى جميع أرجاء الولايات المتحدة فى أوائل العشرينات . وقد كان فتزجرالد نفسه فتى أرلنديًا كاثوليكيًا من الجيل الثانى نشأ فى سنت پول بمنسوتا . وكان چون دوس پاسوس ابنًا لمحام ناجح فى نيويورك ، وكان أبوه مهاجراً برتغاليًا . أما إرنست همنجواى فكان ابنًا لطبيب من إحدى ضواحى شيكاغو التى تقطنها الطبقة المتوسطة . وظهر وليام فوكنر فى منطقة غابات تقع شمالى المسسپى ، حيث عاشت أسرته ما ينيف عن مائة عام . ومهما تكن نشأتهم ، فقد كانوا جميعاً يؤمنون بأهمية التجربة الأمريكية ، وأحسوا أنهم عندما نبذوا فكرة آبائهم الضيقة عن هذه التجربة ، باتوا أحراراً فى قول الحق — الحق الخفى الخاص عن هذه التجربة .

فكان هدفهم الأساسى إذن أن يحددوا معالم الوعى بتجربة أرهفت الحس بآمال الحياة التى آمنوا أنها كانت ثمرة خاصة للتجربة الأمريكية . وأرادوا أيضاً أن يتعلموا كيف يعيشون بإملاء هذا الوعى . ولأنهم كانوا يدركون أن مايحاولون تعريفه كان إحدى ثمار التجربة الأمريكية ، سعوا إلى تحقيقه فى تفصيلات الحياة الأمريكية ، وترتب على ذلك أن شاعت فى رواياتهم ، إلى حد لا يطاق أحيانًا — تفصيلات الحياة الأمريكية — ومنذ أن فرض القرن السابع عشر على الثقافة الغربية ما يسمى أحيانًا بالثنائية الديكارتية ، تحتم على العالم الغربى أن يعيش

موزعاً بين الفكر والطبيعة ، بين حياة الوعى الباطنية ، والحياة الخارجية للعالم الطبيعى والاجتماعى . وكأن المجتمع الأمريكى كان مطبوعاً بنظريات القرن السابع عشر ، فكان من نتائج ذلك أن بروز هذا التوزيع بين حياة الوعى الباطنية والحياة الخارجية للمجتمع كان بدرجة ملحوظة. ومن المشكلات المعقدة التى واجهها الروائيون الذين نحن بصددهم وصل الفجوة التى تفصل بين الشعور القوى بآمال الحياة الذى أحس به أبطالهم ، ودوافع المجتمع الذى ظهر فيه هذا الشعور وكان لا بد له أن يسعى إلى التحقيق .

ومن ثم فإن كتاب « الولايات المتحدة » لدوس باسوس مثلاً يحتوى على تصورات ثلاثة ، ينفصل كل منها عن الآخر تمام الانفصال ، ولكل منها طريقته الشكلية الخاصة فى التعبير . هناك أولاً (شريط الأنباء) ، الشعارات المرقعة بحيث تخلق كلاً متصلاً ، العناوين الصحفية ، ونتف من الأغانى الشعبية . وهى تمثل الوعى المتوسط العام فى المجتمع ، وهو نوع من الفوكلور الساذج . وإليك نموذجاً يمثل فترة الحرب العالمية الأولى :

« إلى مجد فرنسا الأبدي »

ضابط ألمانى يعبر نهر الراين ويقول بالفرنسية (هل تتكلم . . . .)
الألمان ينهزمون فى ريجا . . . والباريسيون العارفون بالجميل يحيــــون مارشالات فرنسا . . .

« أنين الزوجة المؤلم يدل على مكائد العدو »

وصول ولسن إلى وشنطن يثير القلاقل

وإلى جانب (شريط الأنباء) هذا يضع دوس پاسوس ما يسميه (عين العدسة) يعبر فيه عن الإدراك الحسى المباشر للشعور الشخصى الباطنى الغزير، شعور دوس پاسوس من غير شك . وإليك نموذجاً يصف اليقظة فى الصباح .

ضوء النهار يخرج من السكون الوردى . . .

وخيوط النور النابضة الخافتة التى تتسلل إلى ظلمتى الحلوة تزداد حمرة . وتنفذ إلى دماغى الحارة التى تثقل الجفون الناعسة ، فيتراءى لى من الألوان ، الأزرق والأصفر والقرنفلى .

وبين هذين الطرفين: الإحساس بالتجربة العامة غير الشخصى ، والإحساس الخاص الفذ ، نجد العنصر الثالث من عناصر الرواية ، سرد الحوادث . وهو يعرضه فى أسلوب جاف محايد ، حتى إنه كثيراً ما يكون إلى التقرير الاجتماعى أقرب منه إلى القصص الخيالى .

وبالرغم من أن الروائيين الآخرين فى هذا العهد لم يظهروا فى مؤلفاتهم بوضوح إحساساتهم الموزعة ، كما فعل دوس پاسوس عند ما خص كل لون من ألوان الشعور بطريقة معينة من طرق التعبير ، إلا أن هذا التوزيع فى الإحساس لم يختف البتة من مؤلفاتهم . فهناك مثلاً فجوة بين الفقرات التى وردت فى قصة همنجواى «لمن تدق الأجراس» التى تعبر عن إحساسه الخاص العميق بالتجربة، مثل وفاة سوردو ، والفقرات التى تعرض تاريخ الحرب الأهلية الأسپانية . إن وفاة چوردان ، عند ما تبلغ الرواية ذروتها ، صورة رائعة لإيمان همنجواى بأن أعلى مثل من أمثلة الفضيلة الشخصية إن هو إلا « نعمة مكبوتة » . ولكنه

شعور يكاد أن يكون منفصلاً تمام الانفصال عن تلك المشاعر التى ثارت فى نفس روبرت جوردان بشأن القيم التى تتعرض للخطر فى الحرب الأسبانية الأهلية .

ويكون همنجواى أكثر نجاحاً حينما يعزل شخصياته عن الظروف الاجتماعية والتاريخية التى شكلتها ، ثم يشير إلى هذه الظروف بتعليقه على الشخصيات كما يفعل فى رواية «والشمس تشرق أيضاً» . إن بطل هذه الرواية يعرف فى الحقيقة الشىء الكثير عن صورة الدنيا بكشفه رويداً رويداً «كيف نعيش فيها» ، كما يعرف أى المواقف يقف إذا أراد أن يحتفظ باحترام نفسه . والعبارات الأولى من الكتاب ، بما تحويه من إشارات براقة دقيقة عن صفة المجتمع الأمريكى ، توضح طريقة همنجواى فى هذا الكتاب :

« كان روبرت كون فى وقت ما بطل ملاكمة من الوزن المتوسط فى برنستن . ولا تظنوا أننى أتأثر بهذا الوصف للبطل كثيراً ، ولكنه كان يعنى الشىء الكثير لكون أنه لم يأبه فقط بالملاكمة . بل لقد كان يمقتها — غير أنه تعلمها فى مشقة وتعلمها تعلماً كاملاً ، لكى يعوض بها الشعور بالنقص والخجل الذى كان يحسه عند ما يعامله الناس كيهودى فى برنستن » .

وفى هذه العبارات الثلاث إحساس نافذ بالمواقف الاجتماعية الأمريكية ، إحساس بالتمييز الطبقى المعقد فى جامعات الشرق الكبرى . وإحساس بصحة نوع التجربة اليهودية فى الأوساط العليا فى الحياة الأمريكية . وهناك أيضاً فهم واضح لاهتمام الأمريكان بالرياضة . فإنه لا ينكر فى حذر التأثر بصفة البطولة فى الملاكمة لزميله فى الكلية «كون» إلا أمريكى — كأن هذه الألقاب الرياضية لا تبلغ فى

أهميتها إلا مبلغ تلك الألقاب الواردة فى (ثبت الأشراف لبيرك) ـ وهو فى الوقت عينه يشير بالتهكم الظاهر عند المنكر للبطولة إلى العبث الصبيانى الذى يبدو فى اهتمام الأمريكان بالرياضة البدنية .

ومما له دلالته أن همنجواى أشد ما يكون نجاحاً عند مايبدأ من الإحساس الخاص للبطل بالتجربة ، ثم يسير خارجاً عنه إلى الأحكام الاجتماعية العامة . وليس من شك فى أن هذه الطريقة تجعل من المستحيل عليه أن يقدم رأياً اجتماعياً منظماً ، كما يفعل دوس پاسوس فى « الولايات المتحدة » . ولكنها تعنى أن الآراء الاجتماعية التى يقدمها تتفق مع الحقيقة الأساسية فى الكتاب ، وهى الإحساس الشخصى للبطل بالتجربة . وقد حاول فتزجرالد فى رواية « جاتسبى العظيم » أن يمد هذه الطريقة ، وربما وصل إلى حد المبالغة فى هذا المد .

فهو منذ البداية يجعل بطله أبعد مثالية من بطل همنجواى فيما يتعلق بإمكانيات الحياة الشخصية . بل إنه يبلغ من المثالية حداً يجعله لا يطيق التهكم بتاتاً . فإن جاتسبى يعيش ـ كما يقول راوى القصة ـ طبقاً لصورة أفلاطونية عن نفسه . وهو رجل التزم ـ دون تأهيل ـ بتصوره للحياة المثالية . وهو يموت عندما ينهار هذا التصور . وهكذا ترى أن فتزجرالد رفع مثالية بطله الأمريكى إلى الحد الأقصى ، وبالغ فى الإحساس بآمال الحياة . ومن المستحيل أن يعرض مثل هذا البطل عرضاً مباشراً . إنه قد يبدو غير معقول أو مجنوناً ، كأبطال همنجواى ، أو حتى كهمنجواى ذاته الذى كان يتصور نفسه أحيانا أحد هؤلاء الأبطال . وقد حاول فتزجرالد أن يتغلب على هذه الصعوبة بعرض بطله عرضاً غير مباشر ، عن طريق راوية . وعلى الراوية أن يقدم السخرية . وهو يتقن هذه

الطريقة إتقاناً رائعاً ، ولـكننا لابد أن نعترف فى النهاية أنه يريدنا أن نقف إلى جانب البطل تماماً ، وأن نعتقد أن الحياة لاتطاق بغير مثالية جاتسبى المتطرفة . ولما تحطم حلم جاتسبى فى النهاية يقول لنا قائل : لا بد أن نطلع إلى سماء غير معروفة من خلال أوراق مفزعة ، ثم ارتعد عند ماوجد أن الوردة شىء قبيح ، وكيف أن ضوء الشمس يخلو من الجمال وهو يسطع فوق رقعة من الأرض لاتكاد أن تلمس فيها خضرة . إنه عالم جديد ، مادى ولـكنه غير حقيقى ... »

ثم إن فتزجرالد قد حاول أن يطابق بشكل واضح بين مثالية جاتسبى الشخصية والمثالية الاجتماعية التى كانت مصدر المجتمع الأمريكى ، والتى كانت لا تزال عنده الهدف الوحيد الذى يمكن احتماله . وهو يختم الكتاب بمنظر الراوية جالساً على الشاطىء خلف بيت جاتسبى المهجور ، متطلعاً إلى جزيرة (لنج ساوند) متأملاً صورتها عند ما وقعت أعين الملاحين الهولانديين عليها لأول مرة قبل ذلك بثلثمائة عام .

... يقول الراوى : « لاشك فى أن الإنسان قد أصابه الذهول فى لحظة عابرة مسحورة إزاء هذه القارة ، واسترسل فى تأمل جمالى لم يدرك مداه ولم يرغب فيه ، وهو يواجه لآخر مرة فى التاريخ شيئاً يتناسب مع قدرته على التعجب .

« وفى جلستى هذه أتدبر العالم القديم المجهول ، فـكرت فيما عند جاتسبى من عجب ... »

هذه محاولة جريئة خلابة لوصل الفجوة التى تقع بين الإحساس الخاص بإمكانيات الحياة الأمريكية ، والإحساس العام بماهيتها . ولـكن الثمن جسيم . وبالرغم من كل ما فى رواية «جاتسبى العظيم» من واقعية ظاهرية براقة ، فهى

قصة خيالية ، تكاد أن تكون قصة من قصص الجن لا يتحول فيها البطل وحده بل البشرية كلها إلى الإبن الأصغر المهمل ، إلى سندريلا مذكّر يحطم رقته الطبيعية عالم جامد لا يكترث به .

إن روايات دوس پاسوس وهمنجواى وفتزجرالد هى خير ما يمثل العصر . إنها روايات تراجيدية ، بمعنى أن أبطالها ينهزمون أمام مجتمع لم يحقق - أو على الأقل لما يحقق - صورة الكمال التى ترجع إلى القرن الثامن عشر المتفائل ، وهى الصورة التى يلتزمون جميعاً بها . ولكن أحداً من هؤلاء الأبطال لم يشك قط فيما أسماه فتزجرالد صورته الأفلاطونية عن نفسه ، وصورته المثالية للحياة الشخصية . وهؤلاء الأبطال يؤثرون الموت على التهاون فى هذه الصورة المثلى - كما فعل جاتسبى وروبرت جوردان . أو يؤثرون الزوال من هذه الدنيا - كما يفعل بطل قصة فتزجرالد (ماأرق الليل) الذى يختفى فى هدوء فى مكان ما فى أعلى ولاية نيويورك ، أو كما فعل بطل قصة همنجواى (وداعاً للسلاح) الذى خرج وترك المستشفى وقفل راجعاً إلى الفندق تحت وابل المطر كما جاء فى العبارة الشهيرة التى اختتم بها الرواية . وبالرغم من فشل هؤلاء الأبطال جميعاً من الناحية العملية ، إلا أنهم (لا ينهزمون) كما وصف همنجواى مرة أحد أبطاله . ولكنهم أيضاً يعيشون فى عزلة تامة . وقد تخلوا جميعاً عن المجتمع كما فعل بطل «وداعاً للسلاح» الذى عقد صلحاً منفصلاً ، وذلك لكى يحتفظوا بكمال صورتهم عن أنفسهم .

وبالرغم من أن روايات فوكنر تهتم كلها بما يسميه (غير المقهور) إلا أن أبطاله لم يتخلوا عن مجتمعهم . إن (غير المقهور) عند فوكنر ليس فرداً يعيش طبقاً لما يمليه عليه حلمه الخاص عن نفسه ، كما كان (غير المقهور) عند همنجواى

إن (غير المقهور) عند فوكنر هو مجتمع بأسره ، مجتمع أولئك الجنوبيين الذين انهزموا هزيمة مادية فى الحرب الأهلية الأمريكية منذ مائة عام ، إلا أنهم أبوا أن يسلموا معنوياً . غير أن فوكنر يمثل هذا المجتمع بكل المثالية الخيالية والإحساس بالعظمة الذى يضفيه معاصروه على أبطالهم . وعند ما يتعرض فوكنر للعلاقة بين مجتمعه الجنوبى الخيالى وبقية الولايات المتحدة ، يتيسر لنا أن نرى وجه الشبه بينه وبين معاصريه . الجنوب فى روايات فوكنر ينهزم دائماً ولكن روحه لا تقهر ، شأنه فى ذلك تماماً شأن أبطال همنجواى وفتزجرالد . ولكنه عند ما يتعرض للأفراد داخل المجتمع الجنوبى ، يكون نوعاً آخر من الروائى . لأن هؤلاء الأبطال ـ وربما كان بخاصة (آيك ماك كاسلر) فى قصة (إهبط ياموسى) ـ يعالجون فى حياتهم الخاصة معضلة مجتمعهم ، ويكادون حقاً أن يطلقوا أسماءهم على مجتمعهم .

هؤلاء الروائيون إذن الذين نسميهم (الجيل الحائر) ربما تألفت منهم أول مجموعة متماسكة من الروائيين فى تاريخ الأدب الأمريكى . ولم يكونوا مدرسة ، لأن كل فرد منهم لم يؤثر فى غيره مباشرة إلا عرضاً ، وإن كانت علاقاتهم الشخصية وثيقة بالنسبة إلى الكتاب الأمريكان . وكان لكل منهم صوت يميزه وموضوع خاص به . ولكنهم يشتركون فى الاعتقاد فى خصوبة التجربة الأمريكية للأدب المستجد فى أمريكا . وهذه العقيدة المشتركة تبهرنا خاصة لأنهم وصلوا إليها تلقائياً وكل بمفرده . لقد كان الأمريكيون ـ بطبيعة الحال ـ يكتشفون الثقافة الأوربية والغربية بطريقة ما منذ بنيامين فرانكلين وتوماس جفرسن ، ولكن (الجيل الحائر) بتغربه عن الوطن الذى عرف عنه ، كان يثبت أن التجربة الأمريكية هى صورة تختلف كل الاختلاف عن

تجربة الغرب عامة ـ وقد لا تلمس التشابه بينهما بتاتاً . إنها شيء يمكن أن يقبل بغير دفاع أو بغير إحساس ذاتي على أنه مادة لعمل عظيم من أعمال الخيال . ولم تبلغ موهبة أحد من روائيي (الجيل الحائر) ما بلغته موهبة العمالقة العظماء الأفذاذ في القصص الأمريكي في القرن التاسع عشر . ولكننا إذا نظرنا إليهم جملة واحدة ـ كما يقتضي ذلك الدافع الذي سرى في جيلهم ـ وجدنا أنهم يؤلفون أطيب مجموعة من الروائيين أخرجتهم أمريكا .

(٩)

الرواية فى الجنوب

بقلم هيوهولمان

إن أكثر الروائيين الذين لم يغادروا البلاد أقاموا فى الجنوب ، وهو إقليم يتسم بمميزات خاصة أكثر مما يتميز أى جزء آخر فى الولايات المتحدة . ذلك أن حدود الخبرة والتقاليد التى أكسبته معالمه الخاصة فى البلاد تفوق فى أهميتها حدوده الجغرافية ــ خط ميسون ودكسن ونهر المسيسبى . وهذه الخبرات علمت الجنوب أفكاراً تختلف اختلافاً تاماً عن بعض المعتقدات الأمريكية الشائعة . ومن هذه الاتجاهات الإحساس بالفشل ، الذى يرجع إلى أن أهل الجنوب هم الجماعة الأمريكية الوحيدة التى عرفت الهزيمة الحربية ، والاحتلال العسكرى ، والفقر الذى لا يمكن فيما يظهر التغلب عليه ، وكذلك الإحساس بالذنب الذى يرجع إلى أنهم جزء من رمز الظلم القديم فى أمريكا ، والرق ثم فصل الزنوج ، والإحساس بالخيبة الذى يرجع إلى العجز المطلق فى الوسائل الميسورة لمجابهة المشكلات التى تجب مواجهتها ، سواء كانت مشكلات الفقر ، أو التعصب العنصرى ، أو الاحتفاظ بماض تاريخى غنى بتقاليده .

إذا كان ما يميز الأمريكى هو (المعرفة العملية) فإن الجنوب كان لابد له من أن يستبدل بهذه الصفة صفة (الصناعة العملية) . ومن لغو القول أن نذكر أن كلا هاتين النظريتين نتيجة لأوضاع اتخذها الجنوب راضياً ، واحتفظ بها بتعصب

لايلين والحقيقة أن « الجنوب الأقصى » يمثل حالة عقلية معينة ، وهى حالة ينتابها النقص ، والذنب ، ومأساة التجربة البشرية ، بصورة تختلف عن كل عقل أمريكى آخر . ومن هذا اللون من ألوان التجربة صاغ الروائيون الجنوبيون فى زماننا أدباً جاداً وحزيناً فى أكثر الأحيان .

وفى السنوات التى تلت الحرب الأهلية مباشرة حاول الجنوبى أن ينكر هذه الروح بطريقة سهلة — ولكنها عديمة الأثر فى النهاية — هى طريقة التجاهل . ووجه الكتاب الجنوبيون ذوو الصبغة المحلية اهتمامهم إلى الغريب ، والشاذ ، والقصى . ومجد الماضى المبتكرون المحافظون على « تقاليد الزراعة » وصور كل منهم جنوباً مركباً لأغراض التصدير . ومن هذه الصور عالم كأنه مصنوع من الورق المضغوط يمثل الشعب العجيب المتقلب الأهواء الجذاب فى كهوف الجبال والأحياء اللاتينية ، فى المستنقعات وفى المزارع . ومن هذه الصور أيضاً عالم يعلوه ماض مجيد يموج بالزنوج السعداء الذين يعزفون على آلات الموسيقى ، ويتجمعون حول مبنى فسيح يهجره « آخر الفرسان » متسللين من بين أعمدته المرتفعة البيضاء . وكلتا الصورتين تميلان إلى تحويل تاريخ الجنوب المحزن فى صميمه ، والحرب الأهلية ، إلى شىء ناء براق .

وهكذا نرى أن هذا الإقليم الذى تشبع بالماضى ، كما لم يتشبع أى إقليم آخر فى أمريكا ، قد رسم هذا الماضى بصورة عاطفية حتى أصبح مادة لخيال فارغ ، ونوعاً من الأرض الطاهرة الخيالية التى تموج بالأشخاص الخياليين . وقد تحقق هذا الخيال الأدبى اليوم فى الرحلات المنظمة ، والمدن التى أعيد تعميرها ، والمهرجانات الحلوية التى تقام فى الجنوب الذى يقصده السياح .

وفى هذا الوسط الذى يثير العواطف كان الصوتان اللذان ارتفعا أولاً بشدة هما صوت ألين جلاسجو وجيمس برانش كابل ، وكلاهما من فرجينيا ، قام كل منهما — بطريقته الخاصة المختلفة — بتحديد النماذج التى حذا القصص الجنوبى حذوها فى القرن العشرين ، عندما بات هذا القصص جاداً ، وانتهى إلى أيدى مجموعة من الكتاب ذوى موهبة ونبوغ مارسته فى هذا القرن . أما مس جلاسجو فقد أضفت على الأساطير العاطفية — فى الجزء الخاص بها — الواقعية والسخرية اللتين كانتا من وسائلها الخاصة بها . ولم تر فى تاريخ فرجينيا القريب الا القليل مما يعزى ، ولم تر البتة شيئاً يدعو إلى التفاؤل . وصرحت بأنها لاتذكر وقتاً « لم تر فيه نموذج المجتمع وسير الأمور عامة زائفاً وخبيثاً » . وقالت إن المبدأ الذى بشرت به فى أفضل رواياتها « الأرض الجرداء » هو « إن المرء قد يتعلم العيش ، بل وقد يتعلم كيف يعيش شهماً ، دون أن يجد فى الحياة متعة » .

وكان التاريخ عند مس جلاسجو خرافة محزنة تروى نصيب الإنسان فى عالم معاد ، الهزيمة فيه لامفر منها ، ولكن « المأساة ليست فى الهزيمة ، إنما هى فى الاستسلام » . وقد كرست جانباً كبيراً من حياتها العملية لسلسلة من الروايات تعرض فى مجموعها صورة شاملة لفرجينيا من الحرب الأهلية حتى الأربعينات . وصورت فى سخرية وغضب التاريخ الاجتماعى لجيل من الأرستقراط انتهى عهده ، وحالة ديمقراطية يمكن فيها للاحساس بالواجب — أو « عرق الحديد » على حد تعبيرها المشهور — أن يضفى الكرامة على الحياة التى جعلتها مقتضيات المصير حياة غير سعيدة ، مستخدمة فى ذلك طريقة هاولز وهنرى جيمس الواقعية : واستطاعت فى أحسن هذه الروايات —

« طحان الكنيسة القديمة » و « الأرض الجرداء » و « عرق الحديد » — أن تصور الإحساس المحزن الكئيب الذى عرف به توماس هاردى — القصاص الذى أعجبت به أيما إعجاب . وفى أربع روايات وضعت فى مدينة رتشمند استخدمت طريقة السخرية من آداب السلوك لكى تخضع الآراء السائدة فى فرجنيا لتحليل الطريقة التهكمية . وبالرغم من أن الكاتبة لم تحقق الهدف الذى رسمته لنفسها من بعض الوجوه — مثل تماسك الأسلوب وفن السرد — الا أنها استطاعت أن ترى إقليمها فى جو تاريخه ، وأن ترى التاريخ خرافة محزنة ، وحبست رؤياها فى مجموعة كبيرة من الكتب وضعت خطتها على أساس من الطموح الشديد .

أما « جيمس برانش كابل » الذى نشأ على التفسير العاطفى لتاريخ فرجنيا ، فقد تعلم منذ الصغر حب الكرامة والجمال والشهامة التى يعبدها هذا الإقليم . ولما نضج اتخذ طريقة أوسكار وايلد وأناتول فرانس فى التهكم المرير المشوب بالفكاهة وطبقها على تقاليد استطاع أن يسخر منها دون أن يكف عن حبها . وإذا كانت صاحبته إلين جلاسجو قد استطاعت أن تعيد كتابة تاريخ إقليمها مع زيادة مطابقته للوقائع وأن تصوغها فى قالب تراجيدى ، فقد أمكن لكابل أن يشيح بوجهه كلية عن هذا التاريخ ، وأن يكتشف فى تاريخ إقليم خيالى أسماه بوا كتزم Poictesme فيما بين عامى ١٢٣٤ و ١٧٥٠ مظاهر الفروسية والشهامة والشعر المتتالية ، وذلك فى مجموعة من الروايات التى كان فيها بالغ الطموح وأخرجها تحت عنوان « تاريخ حياة مانويل » . وأخيراً نقل هذه الصفات عبر الأطلانطى ووضعها تحت الفحص فى فرجنيا فى مؤلفات مثل « عقدة فى رقبة جدى »

و « خلاصة الفكاهة » . إن الميل إلى إعادة تشكيل الدنيا فى صورة جديدة ذات مغزى جديد ، والميل إلى عرض هذا التشكيل بطريقة روائية بعيدة المدى، طريقة تؤمن بأن الحق يوجد فى أحلام الناس بالجمال ولا يوجد فى واقعهم الناقص . إن هذا الميل ظاهر فى مؤلفات كابل ، وإن يكن مابها من مكر ودهاء ومن محاولة لكتم السخرية كتماً لا يرتاح إليه القارىء ، قد أفسد جديته الأساسية .

ولما تعرضت مجموعة من شباب الكتاب الموهوبين فى العشرينات والثلاثينات لتصوير الدنيا عن طريقة صورة إقليمهم ، كانت هذه المجموعة فى الواقع تسير على الطريق التى أنارها كابل ومس جلاسجو ، وإن تكن الشقة بين هؤلاء الكتاب وبينهما قد تبعد فى بعض الأحيان . ولم يكن هؤلاء الكتاب جنوبيين فحسب ، وإنما كانوا كذلك ثمرة لنفس العوامل الاجتماعية والثقافية التى كانت تشكل مؤلفات غيرهم من الكتاب الأمريكان . ومن أوضح مميزات هذا العهد أنه كان عصر احتجاج ضد بعض أوجه الحاضر الأمريكى الذى بدا للكثيرين خارقاً للمثل الأعلى الأمريكى . وقد تمخضت الحركة الواقعية عن حشد من النقاد الاجتماعيين الذين احتجوا على عالمهم أشد احتجاج . وربما نشأ بعضهم — مثل سنكلير لويس — فى المدن الصغيرة بالغرب الأوسط ، وثار ثورة عارمة على « جرثومة القرية » . وربما نشأ بعضهم الآخر — مثل جيمس فاريل — فوق الأرصفة القذرة بالمدن الأمريكية الكبرى ، وهاجم فقر الروح الذى لمسوه هناك . وفى حركات أخرى غير الحركة الواقعية سارت الثورة ضد الحاضر والماضى شوطاً أبعد من ذلك ، وبخاصة فى تجربة « جرترود ستين » فى استخدام اللغة ، وفى تبنى المهاجرين من أمريكا لأشكال اللغة الشائعة فى أوربا . وفى

المجال السياسى ، وبخاصة فى أقسى سنوات الأزمة الاقتصادية ، هاجم الكتاب المتشيمون من أمثال جون دوس باسوس النظام الرأسمالى الذى نشأوا فيه والذى ظهر لهم فجأة أنه نظام لايسعف . وكان كل هؤلاء الكتاب يقيسون الحاضر بالحلم الأمريكى فيجدوه ناقصاً ، ويشيروا لمواطنيهم إلى الأخطاء التى لمسوها بغير هوادة .

وقد استجاب الكاتب الجنوبى إلى مثل هذه المشاعر وأعلن شباب الشعراء والنقاد الذين نشروا مجلة « الهارب » فى ناشفل وتنيسى فى الأعوام التى تقع بين ١٩٢٢ و ١٩٢٥ « أنهم يفرون من الكهان البراهمان فى الجنوب القديم أسرع من فرارهم من أى شىء آخر » . كما أعلن محرر المجلة الصغرى « المنافق » التى صدرت فى نيوأورليانز أنه قد آن الأوان لإنهاء العاطفية المعسولة فى أدب الجنوب وقد صافحت كلتا المجلتين عبر البحر همنجواى وفتزجرالد ، كما صافحت جرترورستين وشروود أندرسن . ولكن صيحة الثورة فى الجنوب ضد الحاضر الأمريكى كانت نداء للتمسك بالأرض والزراعة .

كان الكاتب من الغرب الأوسط مخلصاً لتقاليده فنادى بالإصلاح الاجتماعى وطالب بحياة فاضلة للمستقبل . أما ابن عمه فى الجنوب فقد كان مكبلاً بالماضى فتطلع إلى الخلف يلتمس الخلاص . واتجه أبناء الغرب الأوسط شرقاً . ومع قرية جرينتش ومن نيوهيفن صبوا اللوم على الغرب الأوسط لتخلفه . أما أبناء الشرق فقد اتجهوا إلى باريس وروما ، وهناك طهروا أشكالهم الفنية . أما أهل الجنوب فلبثوا بوجه عام فى موطنهم ، وسعوا إلى إصلاح القديم الموروث بدلاً من هدمه وتحطيمه .

سعى كتاب الجنوب إلى أن يعيدوا للعالم الجديد نظرة إلى الإنسان تمسك بها الجنوب منذ عهد توماس جفرسن . وهذه النظرة كانت ترى أن الإنسان يكون على أفضل حالاته فى علاقته بالأرض ، وبخاصة كما كانت تلك العلاقة تقوم فى الجنوب قبل الحرب الأهلية . واستخدم الكتاب الجنوبيون هذه الأسطورة التى ترى فى الماضى نظاماً طيعاً سلاحاً للهجوم ضد النظام السيء فى التصنيع الحديث .

وكانوا يميلون إلى أن يستمدوا من الماضى نمطاً ، وأن يستخلصوا معنى من الحركات الكبرى فى التاريخ ، ويحولوا نمط الحوادث إلى أسطورة ، ويجمعوا بين معنى الكرامة التراجيدية وسخرية الكوميديا . وحاول بعضهم — من أمثال ت . س. ستربلنج وهاملتون باسو أن ينشئوا تاريخاً ضخماً متصلا عن التحول الاجتماعى . واتخذ آخرون من — أمثال إرسكين كولدول فى رواياته المبكرة — السخرية سلاحاً إجتماعياً . وهناك آخرون — من أمثال كاترين آن بورتر ويودورا ولتى-استخدموا أشكالاً فنية مختصرة بلغت حداً عظيماً من الرقة وتكاد أن تكون شعراً لكى يسجلوا آراءهم فيما يمر بهم من تجارب. ومن خضم الأعمال القصصية التى صدرت فى الثلاثينات ، عندما بلغت نهضة الجنوب قمتها ، برزت أسماء توماس ولف ، ووليم فوكنر ، وروبرت پن وارن ، وكان لها أبلغ الأثر فى النفوس .

كان توماس وولف رجلاً شديد الحساسية ، ذا شهرة عارمة . تتملكه رغبة جامحة فى الإلمام بكل نشاط بشرى ، وفى ممارسة كل لون من ألوان الشعور ، وفى التعبير عن طريق نفسه وعن طريق ماتركه العالم فى هذه النفس من أثر عن الحياة برمتها. ولازمت هذه الرغبة فى التعبير عن نفسه عقيدة مماثلة بأن النفس التى يستطيع

أن يعدد صفاتها لاتعبر عن توماس ولف وحده، وإنما تعبر عن جنس من أجناس البشر ، وأن العالم الذى يستطيع العلم به ويستطيع تحديده فوق القرطاس هو أمريكا . قال ذات مرة : « لقد اكتشفت على الأقل أمريكا التى تخصنى ... وسوف أتعرض بالنقد للصورة التى كونتها عن هذه الحياة ، وهذا الأسلوب من أساليب العيش ، وهذا العالم ، وهذه القارة أمريكا ، بكل ما أوتيت من فكر ، وكل ماعندى من قدرة ، ولكن بإخلاص لايحيد ، ونزاهة فى الغرض ونقاء فى الغاية » .

إن « الدافع الملحمى » الذى دفع ولف إلى تحديد الشخصية الأمريكية ، ورسم نموذج للخبرة الأمريكية ، يجعله من بعض الوجوه شبيهاً بوالت هويتمان مع فروق واضحة بين الرجلين . فإذا كانت نفس هويتمان توجد فى خط لولبى من العمل يتجه إلى أعلى إلى مالا نهاية ، أو كما يقول : « أنا قمة الأشياء التى تم عملها ، وأنى محيط بالأشياء التى لها وجود ، فإن نفس ولف تقع فى حبائل الزمان وشعور ولف الذى يميزه ليس هو متعة الزمالة وإنما هو ألم العزلة الكئيب . يقول : « إن الإنسان يبحث فى كل مكان عن اللفة الضائعة ، وعن نهاية الطريق المفقودة فى السماء » . وفى أثناء البحث عما أسماه « حجراً وورقه من أوراق الشجر ، وباباً مجهولاً » يلعب الزمن والماضى دوراً غريباً مضللاً ، ويقومان بوظيفة توجيهية متشعبة النواحى فى حياة الإنسان ، تمثيلها الصحيح أسمى عند ولف المشكلة العظمى القائمة فى رواياته .

ونستطيع أن نقول إن الحاضر البسيط هو أول العناصر وأوضحها فى الزمان عند ولف . وقد أطلق على هذا الحاضر البسيط «زمن الساعة». وهذا الحاضر هو

تتابع دقات الساعة ، وتتابع الثوانى ، وتوالى الحوادث . أما العنصر الثانى فهو الزمن الماضى ، أو ما يسميه « الآثار المتجمعة من خبرة الإنسان » التى تصنع الحاضر وتحدد العمل فى اللحظة الراهنة ، وتشكل كل لحظة من وجودنا ، والتى تجعل ـ أحياناً ـ عمل فرد تافه لا يقوم على تفكير سابق ، فرد عاش منذ مائتى عام أكثر أهمية بالنسبة لأعمالنا من المناظر والأصوات القريبة التى تحيط بهذه الأعمال . أما العنصر الثالث فهو « الزمان الثابت » ، زمن الأنهار ، والجبال ، والمحيطات،والأرض ، نوع من عالم الزمان الأبدى الذى لا يتغير ، زمان يناقضه زوال حياة الإنسان وقصر يومه قصراً مراً . فالتاريخ إذن ، والذاكرة التى يمكن بفعلها للتاريخ أن يكون حقيقياً عند الفرد ، هذا التاريخ وهذه الذاكرة ، لم يكونا عند ولف ثماراً عارضة من أثر الخبرة ، كما ارتآهما كثير من الأمريكان وإنما كان من العناصر الأساسية فى الحياة .

وفى سبيل عرض هذه الصورة إتجه ولف نحو كثير من النماذج الأدبية وبخاصة نحو جيمس جويس ، ودكنز ، ودستوفسكى ، وبراوست،وسنكلير لويس واستخدم الأساليب المعقدة التى مارسوها فى مختلف فنونهم الأدبية ، ولجأ إلى الرموز المادية ، والمنولوجات الباطنية ، وإلى موضوعات معينة ، وعبارات معينة تتخلل العمل الفنى من بدايته إلى نهايته ، وإلى إثارة الإستجابات الحسية المتعددة للعالم المادى التى تعرض مباشرة للانسان كما عرضت لأى كاتب أمريكى، ولجأ أخيراً إلى نوع من القصائد النثرية الحماسية يعبر به عما فى نفسه تعبيراً فصيحاً ـ ولعله شك فى قيمة الرمز ، وفى قيمة الموضوعات والعبارات التى تخللت أعماله الفنية ، وفى الإثارة الحسية ، كوسائل تؤدى وحدها الغرض منها .

إن ولف يمثل بشكل واضح كفاح الروائى فى تسجيل خبراته الشخصية ، وفى إيجاد معنى شامل تنطوى عليه . وقد بين ولف فى القصص القصيرة ، وفى الروايات القصيرة مثل « صورة باسكوم هوك » ، و « نسيج من التراب » ، وكذلك فى فصول أو أجزاء خاصة من رواياته الطويلة مثل « حفل جاكس » و « عندى ما أقوله لك » فى رواية « لا تستطيع العودة إلى الوطن » أن لديه القدرة على التحكم الفنى والقدرة على تحقيق الشخصيات والأفعال فى مناظر خلابة . ولكن لم يستطع قط أن يحل لغز الصيغة الفنية المطولة . وتتألف كتبه الطويلة الأربعة : « إتجه نحو الوطن أيها الملاك » و « الزمان والنهر » و «الصخرة والغشاء» ، وكذلك «لا تستطيع العودة إلى الوطن»،من أجزاء كان الكاتب فيها طموحاً ، يدلى فيها بإسهاب مرسل لا شكل له بسلسلة الأحداث التى تقص خبرة الروائى فى هذه الدنيا . إن لرواية «اتجه نحو الوطن أيها الملاك» التى كان يتدرب فيها على كتابة القصة ، شكلاً أملته حكايتها لقصة النمو ، وهى صورة قوية التأثير عن آلام الطفولة والشباب ، وما فيهما من مسرات . ولكن مؤلفاته الأخيرة ينقصها ماهى فى أمس الحاجة إليه . حكاية متصلة تربط رموزها معاً ، وتكسبها واقعاً ومعنى موضوعياً .

هذه الحكاية المتصلة ، هى أوضح العناصر التى تبدو لأول وهلة عند وليام فوكنر . فتاريخ الجنوب عنده ـ كما كان عند أليس جلاسجو ـ إطار أو قصة محزنة تروى مصير الإنسان . وقد سجل فوكنر فى عشرين جزءاً من القصص القصيرة والروايات القصيرة ، والروايات الطويلة الكاملة ، أحداث هذا التاريخ كما يرى وقعها على المقيمين فى مقاطعة خيالية بالمسسبي ، أسماها يوكناباتاوفا . وتمثل هذه المقاطعة فى تاريخها المعقد ومواطنيها المتنوعين إحدى المبتكرات الخيالية الكبرى التى نبتت فى العقل الأمريكى .

وللوقت فى دنيا فوكنر — كما كان له عند ولف — كيان متماسك . يعيش الماضى فى الحاضر عند شخصياته عيشة تبلغ من البروز حداً يجعل الماضى فى بعض الأحيان هو وحده الذى له وجود حقيقى ، كما نرى فى روايته (أبسلوم) . فهناك كونتين كومبسون ، الذى يحاول أن يفهم نفسه ويفهم إقليمه ، نراه يبحث عن حل للغز الجنوب ولغز النفس فى الحوادث الماضية لحياة توماس سوتين . إن الماضى والحاضر يعيشان جنباً إلى جنب عيشة كاملة فى هذه الرواية حتى إن الترتيب الذى تروى به أجزاء الرواية يتحدى أى تتابع معنوى عادى . ويجد فوكنر نفسه مضطراً إلى أن يقدم جدولاً زمنياً يلحقه بالرواية ، حتى يستطيع القارىء أن يرتب التتابع الزمنى فى القصة . وكثيراً ما يكشف فوكنر — كما يفعل ولف — عن خبايا النفس ، وبخاصة فى رواية « الصوت والغضب » وفى رواية « حيث استلقيت ميتاً » ، وكلاهما يستخدم طريقة المناجاة . ولكن النفوس المستوحشة لشخصياته الروائية لا تجد حلاً مرضياً . لكى نعثر على هذه الحلول يتحتم علينا أن نرى الشخصيات فى وسط أكبر ، هو وسط تاريخ البلد الخيالى الذى تصوره فوكنر . ومن أجل هذا نجد أن كتابات فوكنر لم تظفر فوراً بالالتفات أو الإدراك الذى هى أهل له ، لأن الوسط الأعم ينبغى إدراكه قبل فهم الأجزاء . أما عند فوكنر فإن الأجزاء تأتى أولاً

إن هذا الوسط التاريخى معقد غاية التعقيد ، وتبسيطه فى عبارات موجزة معناه تشويهه إلى حد كبير . ومع ذلك فهذا التاريخ يشبه أن يكون كما يلى :

عرف الجنوب مرة نظاماً وتقليداً يقومان على الكرامة والنزاهة الشخصية . ولكنه أذنب فى استغلال اخوان فى البشرية ، هم الهنود والزنوج . وبسبب

هذا الذنب الكبير جاءت الحرب الأهلية كالسيف القاطع ، وأنهت نعيم الماضى المذنب برغم نبله . و بعد الحرب عرض نبلاء الرجال أنفسهم ـ لأسباب لا تمت إلى النبل بصلة ـ للنفاق الخلقى والكفاية الآلية التى نجدها عند العالم الجديد الذى لا عقل له ، فهوت البلاد فى ظلمة الفساد الخلقى . فإن أرادت أن تتطهر مرة أخرى ، فسبيلها هو يقظة الإيمان بالأخلاق عند الشباب ، وقوة زنوجها السائدة . وإعادة تشكيل التاريخ على عقل هذه الصورة وتحويله إلى أسطورة يؤدى عند فوكنر وظيفة الموجه لأشخاص الرواية الذين تسير أعمالهم الفردية أحياناً فى اتجاه مضاد للنمط العام . وهذا الاتجاه شديد الشبه جداً بالنظرة العالمية فى التاريخ ، وهى نظرة تبحث بقوة وحماسة عن معان تتجاوز الوقائع والتفصيلات وتفسرها .

غير أن فوكنر لم يقنع بهذا الإطار العريض الذى يحوط الحوادث ، فلجأ إلى حيل أخرى متنوعة لكى يكسب الأجزاء الصغيرة فى العمل العظيم قيمة ومغزى. ومن هذه الحيل التى كثيراً ما أصر عليها إعادة رواية قصة المسيح بصور مختلفة ، فهى قصة الإثم ، والتضحية فى سبيل الآخرين ، والرغبة فى التكفير . وفى بعض القصص الباكرة ، التى كتبها فى بداية تاريخه العملى ، وجمعت تحت عنوان « صور من نيو أورليانز » استخدم فوكنر قصة المسيح وسيلة لبث المعنى فى الأعمال التى تسردها رواياته . فأصداء قصة المسيح تظهر فى رواية « الصوت والغضب » فى أعمال كونتين كومبسون . وفى رواية « الضوء فى أغسطس » يعتقد بطل الرواية جو كرسماس أن فى عروقه دماً زنجياً ، وهو رمز للإثم ، عليه أن يكفر عنه . ويدعم فوكنر هذا الاقتراح بسلسلة طويلة من المتشابهات بين

أعمال جو والأعمال التى تمت فى « أسبوع الحماسة » . وفى رواية « قصة خرافية » يسير فوكنر الشوط كله فى استعارة واحدة ، ويستخدم قصة المسيح إطاراً لقصة خيالية لمحاولة حديثة لإقرار السلام على الأرض .

ويستخدم فوكنر أيضاً الصور الخيالية والرموز التى يستمدها من مختلف المصادر — وبخاصة من فرويد — يعزز بها معانيه ويغذيها « إلى حد أنه جعل فى رواية « الصوت والغضب » — كاقيل — الشخصيات الذكور الرئيسية الثلاث مجسدات للدوافع الغرزية عند الإنسان ، وللذات ، والذات العليا . وهو أيضاً لا ينصرف عن البيان يتخذه وسيلة لبحث معناه ، شأنه فى ذلك شأن ولف ، بل إن سيطرة فوكنر على اللفظ هى فى الواقع إحدى مميزاته الهامة . وفى السنوات الأخيرة نجد أن فوكنر يستخدم هذه السيطرة باطراد فى عرض ما يرمى إليه من معان . وربما كان ذلك راجعاً إلى أن قدرته على الابتكار أخذت فى التناقص ، لأن الكاتب فى الجنوب لا يعدم الثقة فى البيان كغيره من الكتاب الأمريكان .

ويتفق فوكنر أيضاً مع ولف فى صفة العمق . كل شىء فى دنيا ولف واسع شامل ، وكل عاطفة عالمية ، وكل عمل ضخم . وهذا العمق نفسه نلمسه فى عالم فوكنر . فالأشخاص الذين يمثلون دورهم فيما يلاقون من عذاب فى شوارع مقاطعة يوكنا پاتاوفا وطرقاتها من خلق خيال غير واقعى . إنهم يظهرون فى القصة بصورة أضخم من الصورة الحية ، مشاعرهم غزيرة وحركاتهم قوية . وتهب عليهم ريح عاصفة من الماضى . ولأعمالهم — حتى البسيط المتواضع منها — دلالة عالمية . تسطع عليهم أضواء كالحة ، ويلقون ظلالاً طويلة . وبالرغم من أنهم قوم سذج دنيويون طبيعيون ، إلا أنهم ينقلبون آلهة أو أنصاف آلهة عندما

تتملكهم آلهة الغضب — كما تفعل الآلهة دائماً فى مقاطعة يوكتاباتاوفا • وهم شديدو الشبه بالمخلوقات المتجهمة للمعرفة عند وبستر ، وفورد ، ومارستن ، لأنهم ينتمون إلى المأساة المظلمة فى العهد اليعقوبى الإنجليزى • وكثيراً ما تخفف الفكاهة الساذجة ، والحديث الكوميدى ، ورجحان الصدق المبسط ، من وقع هؤلاء الأشخاص وأعمالهم • إلا أن ذلك ينبغى ألا يعمينا عن طبيعتهم الأساسية غير الأرضية • إنهم يعيشون كأشباح فى حلم التاريخ العالمى ، وهو حلم يصور مجد الإنسان ومأساته •

إن البطل الذى يدفعه الغضب ، والذى يبحث عن الروح ، كثيراً ما كان يتصف بالكلام الأجوف وهو يحاول أن يبث معناه • أما عند فوكنر فإن هذا البحث الذي يدفع إليه الغضب يكتسب — بالرمز و بالكناية — وجوداً موضوعياً دراميًا • إن كلاً من الكاتبين لا يبحث عن تصوير الدنيا ، وإنما يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الكونية والإعراب عنها •

وهذه الاتجاهات والاهتمامات فى روايات « روبرت بن وارن » يستخدمها كاتب ذو موهبة عظمى ، وثقافة كبرى ، وعقل نافذ • وأهم صفة بارزة فى كتابات وارن اهتمامه الجدى بالآراء الدينية والفلسفية • إنه يحاول أن يكتب رواية الرأى التى يسمح فيها النظرة إلى الإنسان التى يتميز بها أهل الجنوب ، عن طريق الحركة فى الرواية التى تمتلىء بالأشجان والتى يقوم بها أشخاص من الجنوب •

إن مشكلات الإنسان عند وارن ، صنو لمشكلات إثبات الشخصية والتكفير عن الذنب • فالإنسان فى سبيل السعى نحو إثبات شخصية يسير — كما يعتقد —

من اللازمن إلى الزمن ، ومن البراءة إلى الأثم . لأن الإثم خصيصة من خصائص إثبات الشخصية لا محيص عنها . ووارن لايفتأ يكرر قصة هذا الإثم وذلك السعى فى الشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية ، فى قالب الماضى التاريخى فى أكثر الأحيان ، أو مرتبطاً بأشخاص شعبية أسطورية .

إن روايات وارن هى من الأعمال الفنية التى تنطوى على مهارة بارعة . وهو فى هذه الروايات يتخلى عن المقتضيات العارية لهذا اللون الظاهر من ألوان القصص ، وذلك لكى يحقق معنى من المعانى عن طريق تناول الأفعال واستخدام لغة فيها فطنة ومعرفة وميتا فيزيقا استخداماً خاصاً . يستطيع أن يعبر بها عن المعنى بكل مافيه من تعقيد وغموض . فنرى چاك بيردن راوية قصة « جميع رجال الملك » صاحب الأسلوب والتأمل والتفكير يتحول إلى شارح أساسى للمشكلات العالمية التى يجدها وارن كامنة فى التاريخ الغامض لزعيم شعبى سياسى ، إسمه « ولى ستارك » . والرواية فى نهاية الأمر تتعلق باكتشاف بيرون لنفسه عن طريق ولى ستارك ، ولاتتعلق بولى ستارك نفسه كشخصية سياسية .

وفى رواية « كفاية من الدنيا والزمان » يتخلى وارن عن الميزات الشكلية للقصة الخيالية التاريخية لكى يكتب رواية يتنازل فيها عن صفة المباشرة الفورية لكى يتفكر فى قضية قتل بوشام شارب ، وهى مأساة وقعت فى كنتكى فى مستهل القرن التاسع عشر ، شغلت من قبل بو ، وهو فان ، وسمز ، وغيرهم وهو يترك مادة القصة مجردة فى أساسها ، وأشخاصها رمزيه ، ويبقى جرميا بومنت الذى يكتب جانباً كبيراً من الكتاب كتأمل فلسفى ، رمزاً لبحث الإنسان عن معنى العدالة ، والموت ، ونهاية الإنسان . وفى « زمرة الملائكة »

يكتب وارن شيئاً يشبه قصة عبيد تاريخية أخرى ، مشحونة بالأشجان ، عن فتاة مزعومة بيضاء ظهر أنها من الزنوج و بيعت رقيقاً . والقصة — برغم ذلك — بما فيها من إسراف فى الحركة وغزارة فى العواطف ، هى فى الواقع كشف عن طبيعة الحرية. وفى «الكهف» ، وعن طريق استخدام أصوات الجماهير استخداماً طيباً ، بحيث يأخذ كل صوت مكانه اللائق فى الرواية ، يستخدم وارن الحوادث التى تدور حول رجل حبيس فى كهف ومحاولات إنقاذه لكى يكشف عما يقوم به عدد كبير من الناس من البحث عن ذاتياتهم ، وهو بحث يمكن تعريفه بأنه السعى إلى البراءة الأولى عن طريق الفرار من الزمان إلى اللازمان . كل رجل يسعى إلى معرفة نفسه ، معرفة يقول عنها وارن فى قصة «أخو الأفعوان» :

« إن معرفة المشاركة فى الشر هى بداية البراءة
ومعرفة الضرورة هى بداية الحرية
ومعرفة اتجاه الوفاء هى موت النفس
وموت النفس هو بداية الذاتية
وكل ماخلا ذلك أمل زائف وروح فقيرة »

وقال مرة : « إن قصة كل روح هى قصة تعريف النفس ، بخيرها وشرها، خلاصها أو عذابها » .

ولم يرض وارن عن قصص ولف كما رضى عنها فوكنر ، الذى يعد ولف أحد كبار الكتاب الأمريكان . وفى تعليق لاذع عن عجز ولف عن أن يجمل تصوره

للخبرة أمراً موضوعياً ، ذكر وارن ولف ذات مرة أن شكسبير اكتفى بكتابة « هاملت » ولم يرلزاماً عليه أن يكون هاملت .

ومع ذلك فإن موضوع ولف الرئيسى — وهو بحث الروح عن الثبات ، والسعى الذى لاينتهى للكشف عن المشاركة ، وعن المعنى ، « البحث عن الأب » — هذا الموضوع وثيق الصلة بموضوع وارن . لأن شخصيات وارن تسعى فى غموض عالم من الظلال ، وفى غموض اختلاط الخير بالشر ، إلى أن تعرف طبيعة نفسها ، وإلى أن تفهم أى لون من ألوان معرفة النفس هذا . وقد رجع الروائيون الجنوبيون — عند مسرحة هذه النظرة الحزينة — إلى الإنسان الذى وقع فى حبائل طبيعته وفى مصيدة الزمن — إلى صورة عن الخبرة الإنسانية تختلف أشد الاختلاف عن الصورة السائدة فى أكثر أنحاء أمريكا ، إلى صورة خيالية مثالية فى أساسها . إن الروائى الجنوبى يرى الإنسان شخصاً تراجيدياً أكثر منه ضحية آلية ، ويربط بين معناه وبين بناء ضخم من الحوادث والتاريخ . لقد خلق كل من ولف وفوكنر ووارن نوعاً من القصة الخيالية استمده من مادة إقليمه وتاريخه ، نوعاً يستطيع أن يعادل — بل إ[نه] هو يعادل فعلاً — نظرة الإنسان اليائسة التى اتخذها المذهب الطبيعى والواقعية فى زماننا . وهم حينما يعبرون عن ثورتهم ضد العالم الحديث يتطلعون وراءهم إلى تقاليد ونظام يلتمسون لديه المعنى فيجدونه ـ ذلك أن للإنسان كرامة ، وليس التاريخ ، إلا سجلاً لهدف من الأهداف . ومن هذه المواد خلق هؤلاء الروائيون عالماً خيالياً له قدره وله قيمته يتصف بالعمق والجمال .

(١٠)

النقد الجديد

بقلم دافيد ديتشز

كان النقد الأمريكي الحديث نتيجة البحث عن وسيلة أشد صرامة لتعريف الصفات الخاصة لعمل من أعمال الفن الأدبي . وكانت الثورة على الرومانتيكية ـ على النظرة الرومانتيكية التي ترى أن وظيفة العمل الفني هي التعبير عن شخصية المؤلف، وإن وظيفة الناقد هي تسجيل استجابته الوجدانية الخاصة بالعمل الذي قام به المؤلف ، كانت هذه الثورة إحدى التيارات التي أمدت هذه الحركة بالحياة . وهذه الحركة الكلاسيكية الجديدة ترى أن العمل الأدبي يتميز بدقة الصورة وبالنظام . وكان أولئك الكتاب من الجنوب الأمريكي الذين يرثون لحالة الفردية الفوضوية التي اتسمت بها المدنية الصناعية الحديثة ، ويأملون في إقامة نوع من النظام أكثر احتفاظاً بالتقاليد ، في الفن وفي الحياة ـ كان أولئك الكتاب يستجيبون كجنوبيين لمشكلات الجنوب الخاصة ، ويؤكدون إحساس الجنوب بالتقاليد وبالنظام في وجه ما كانوا يعدونه اضطرابات فاسدة تتصف بها الحياة الصناعية في الشمال . وكانت حركة إصلاح الأراضي في الجنوب في العشرينات حركة رجعية مقصودة لأنها أرادت أن تسترد المثل والمعايير التي تسود أسلوب الحياة عند التصنيع . وهذا الاتجاه كان ملموساً في النقد الأدبي في مجلة « الهارب » التي أسسها جون كرو رانسم وآلن تيت في عام ١٩٢٢ ، والتي كانا يحررانها بالتضامن فيما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٥ .

وفى الوقت عينه كانت هناك حركة مناهضة للرومانتيكية منشؤها مصادر أخرى . وكان الناقد والفيلسوف الإنجليزى ت . ا . هيولم قد كتب فى السنوات التى سبقت مباشرة وفاته فى الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٧ — سلسلة من المقالات هاجم فيها الذاتية والغموض فى الأدب الرومانتيكى ، وبشر « بالصور الجافة القوية » فى الشعر كما بشر بالموضوعية والنظام فى الفن عامة ، وكان هيولم يعتقد أن الإنسان بالطبيعة فاسد أو محدود ، ولن يستطيع — تبعاً لذلك — أن ينجز شيئاً ذا قيمة « إلا باحترام النظم الخلقية ، والبطولية ، والسياسية » ومما يترتب على هذه العقيدة عنده التخلى عن التفاؤل الرومانتيكى فيما يتعلق بطبيعة الإنسان وإمكانياته . وقد أثرت أراء هيولم فى ت . س . إليوت ، وانعكست فى مقال إليوت — الذى كان له أبلغ الأثر — الذى نشره تحت عنوان « التقاليد والموهبة الفردية » الذى كان أول ظهوره فى عام ١٩١٧ . فى هذا المقال ذكر إليوت « . . . إن الشاعر ليست له شخصية يعبر عنها ، وإنما لديه وسيط معين ، وهو وسيط فحسب وليست شخصية بأى معنى ، وسيط تتحد فيه الانطباعات والتجارب بطرق خاصة غير متوقعة . والانطباعات والتجارب التى تهم الإنسان قد لا تجد لها مكاناً فى الشعر ، وتلك الانطباعات والتجارب التى قد تكون لها فى الشعر أهميتها قد تلعب دوراً مهملاً فى الإنسان — أو فى شخصيته » . وقد نبذ إليوت رأى وردزورث فى أن الشعر يتخذ أصوله « من العواطف التى يستعيدها الشاعر فى هدأته » وأكد أن الشعر ليس إطلاق العاطفة على سجيتها ، وإنما هو هروب من العاطفة . إنه ليس تعبيراً عن الشخصية ، إنما هو هروب من الشخصية » . وهنا نجد أن الاهتمام بالصناعة ، بالعمل الفنى باعتباره ترتيباً للصور له دلالته ، أكثر مما هو اهتمام بالأثر العاطفى للعمل الأدبى فى قارئه

أو فى معناه عند الكاتب بالنسبة إلى سيرة حياته . وهكذا كان النقاد الجنوبيون · وأصر إليوت على أن ننظر إلى الشعر كشعر فى حد ذاته لا كشىء آخر . فهو ليس سيرة لحياة فرد وليس تاريخاً ، بل وليس جزءاً من تاريخ الفكر. إنما هو نمط من أنماط المعنى لا يحد بزمان ، ينظر إليه على أكمل وجه ـ كأنه معاصر ولا يندرج تحت إسم معين .

وهذه النقطة الأخيرة تمثل تطوراً آخر فى آراء إليوت قام به النقاد الأمريكان فى الثلاثينات . ولكنه تطور فى الحركة ذاتها وسواء كانت هذه الحركة مستمدة من أيديولوجية «الهاربين فى الجنوب» وهى أيديولوجية رجعية يحس بها أصحابها ، أو مستمدة من إصرار هيولم على الدقة والنظام ، أو من دعوة إليوت إلى إنعدام الشخصية فى الفن ، فقد كان من أهدافها الأساسية إنقاذ عمل الفن الأدبى من التاريخ والسير ، واكتشاف صفة التفرد فيه . أما ما الذى يميز الاستخدام الأدبى للغة ـ وبخاصة الاستخدام الشعرى لها ـ عن الوسائل الأخرى لاستخدام اللغة ، وأما ما هو ذلك الأمر الذى تنفرد به القصيدة ، فهى الأسئلة التى اهتم النقد الحديث ـ كما أطلق عليه ـ خاصة بالإجابة عنها .

غير أنه لا يكفى أن نقول إن الشعر ينبغى أن يتميز بالوضوح ودقة التصوير من ناحية وبانعدام الشخصية من ناحية أخرى . فقد أوحى تأثير الشعر الرمزى الفرنسى ـ الذى تسرب عن طريق إليوت وبوسائل أخرى ـ بأن الصورة مهما اتضحت ومهما دقت ينبغى أن توضح فى نمط التصوير العام ، بحيث تكتسب ظلالاً من المعنى أخفى كثيراً (وكذلك أدق كثيراً) من أى شىء يمكن بلوغه

بالـكتابة النثرية العادية . ثم إن تأثير الشعراء الإنجليز الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر ، هذا التأثير الذى أخذ يزداد باطراد منذ نشر طبعة جريرسون الـكبرى لقصائد جون دن فى عام ١٩١٢ قد أضاف معياراً جديداً . وذلك هو الخاطر السريع . وقد أكد إليوت فى مقاله الشهير عن الشعراء الميتافيزقيين فى عام ١٩١٢ أن الفكر والشعور عند هؤلاء الشعراء يسيران معاً . فى حين أن الفـكر والشعور قد انفصلا عند الشعراء المتأخرين . قال إليوت : « إن الفكرة عند دن هى التجربة فهى تعدل من حساسيته . فى حين أن «تنيسون وبراوننج هما كذلك من الشعراء ، وهما يفـكران ، ولـكنهما لا يحسان فـكرهما فوراً كما يحس المرء عبير الورد مباشرة » . وهذا التقدير الجـديد للشعراء الميتافيزقيين الإنجليز كان معناه تقديراً جديداً للصلابة الفكرية فى الشعر ولاستخدام سرعة الخاطر استخداماً جدياً . وفى القرن التاسع عشر انتقلت سرعة الخاطر فى أكثر الأحيان إلى الشعر الهزلى . واعتبرت حيلة التورية وما إليها من قبيل التفكه لا تصلح للشعر الجاد . ولـكن النقاد اليوم يتطلبون من الشعر نسيجاً فـكرياً أشد صلابة ، مع استخدام التورية وما إليها من حيل ، كما كانت تستخدم فى القرن السابع عشر ، للتعبير عن السخرية والآراء الغامضة التى تحتمل أكثر من معنى .

وتأتى السخرية مع سرعة الخاطر . وقد لخص روبرت بن وارن — وهو جنوبى النشأة اشتهر كروائى وشاعر وناقد — جيلاً بأسره من النقاش الذى دار حول أهمية السخرية فى الشعر فى محاضرة عنوانها «الشعر الخالص والشعر الزائف» ألقاها فى برنستون

عام ١٩٤٣ وقد أصر على أن الشاعر فى قصيدة غزلية مثلاً لا ينبغى له أن يكون جاداً فى سذاجة فيما يتعلق بنقاء مشاعره وغزارتها . و إنما ينبغى له — إن أراد لقصيدته النجاة من أن تؤخذ مأخذ الهزل والتهكم — أن يضمنها أيضاً نوعاً من التعبير التهكمى الذى يقابل جدية القصيدة . فالحب نقى وجميل وعاطفى ، ولكنه إلى جانب ذلك شهوانى وبدنى وكوميدى . و إذا كان الشاعر لا يبرهن البتة على إدراكه لهذه الأوجه الأخيرة ، تعرض للسخرية . و يوازن وارن بين الفردوس الذى حلق فيه شعراء الحب للعهد الفكتورى بفردوس فيرونا عند شيكسبير حيث كان روميو وجوليت يتبادلان العهود العاطفية ، فى حين كان مركوشيو فى الخارج يرسل نكاته الفاجرة . و يتساءل وارن «على أى شرط يتسامح الشاعر مع مركوشيو ؟ » هناك طرق عدة كما يقول . إذ المهم أن يحتم الشاعر على نفسه التسامح مع مركوشيو — بمعنى أن يضمن عباراته العاطفية الرئيسية عبارات أخرى تهكمية مضادة لها . ولا ينبغى أن يكون الشاعر بطلاً ساذجاً لقصائده . وذلك ما كان عليه شلى فى نظر النقد الجديد ، ولذلك كان شلى فى الشعر أدنى مرتبة من دن أو من بوب أو من جرارد مانلى هو يكنز لأن هؤلاء الشعراء جميعاً يلجأون إلى الفكاهة والسخرية بطريقة ما لكى يدخلوا على المعنى الظاهرى تعديلا أو يضفوا عليه تعايقاً .

ولقد أدركت الحركة الجديدة إلى حد كبير الوسائل التى ابتذلت المعنى بها وسائل إعلام الجماهير . ولذلك زعم آلن تيت فى مقال له تحت عنوان « الإيجاز فى الشعر » نشره فى عام ١٩٣٨ « أن كثيراً من الشعراء يندفع نحو اختراع لغات خاصة ، أو لغات ضيقة جداً » . وذلك «لأن الحديث العام قد انتقل إلى حد كبير بشعور الجماهير » ويذكر تيت فى هذا المقال أن المتعة الأدبية فى

القصيدة لا تنحصر فى مجرد نقلها بطريقة سهلة اتجاهاً من اتجاهات المعانى يسير نحو نتيجة معينة هى «سر» الموضوع كله . ولا تنحصر ببساطة فى مجرد تجسيدها للعاطفة التى ملكت على الشاعر نفسه فى تاريخ حياته . إنما امتداد القصيدة — ولا أقول الإيجاز — وحركتها المنطقية من نقطة إلى أخرى ، ومن ثم إلى خاتمتها ، وكذلك الهدف من القصيدة — ولا أقول الإيجاز فيها مرة أخرى — والشحنة العاطفية عند الشاعر ، وتطوره فى البلاغة والبيان — فإن هذا وذاك أقل أهمية مما يسميه «التوتر» أو كما قال « الصورة المنظمة كاملة لكل امتداد وكل هدف نلمسه فيها » . إن التركيب الكامل لمعنى الشعر يتجاوز حركة الفكر التى يمكن التعبير عنها نثراً ، كما يتجاوز تطور الاستعارة عند أى حد من الحدود . ويصر آلن على أن الشعر ليس مجرد إيصال المعانى والاتجاهات الفكرية . إنما هو وضع المعنى فى نمط مركب لكى يقرأ ويقدر باعتباره نمطاً مركباً لمعنى من المعانى .

وشبيه بهذا الرأى ما نجده عند چون كرو رانسم فى مقاله « الشعر — أو ملاحظة على الجوهر » الذى نشره فى عام ١٩٣٤ . يقسم رانسم الشعر ثلاثة أنواع . هناك « الشعر الفيزيقى » الذى يحاول أن يصل إلى الصفات الدقيقة للأشياء باستعمال ذلك النوع من التشبيهات القوية الواضحة الدقيقة ، الذى نادى به ت . ا . هيولم ، والذى نادى به كذلك — إلى حد ما — شعراء التصوير الذين تفرعوا من هيولم . ولكن العرض الدقيق للاستجابة الإنسانية للأشياء المادية — بالرغم من أنه لون من ألوان النشاط له قيمته — ليس فى الواقع مرضياً ، فهو يتقيد بحدود غاية فى الضيق . وأما النوع الثانى من الشعر عند رانسم فهو ما يسميه « الشعر الأفلاطونى » وهو الشعر الذى يهدف إلى إثارة القارىء لكى يقف موقفاً خلقياً معيناً . وهو لا يعتبر هذا « الشعر الزائف » شعراً مطلقاً ، ويتهم

شلى وتنسن ، وغيرهما من شعراء القرن التاسع عشر ، بابتكار هذا اللون . أما النوع الثالث فهو « الشعر الميتافيزيقى » وهو الشعر الذى يستخدم المجاز والكناية وغير ذلك من ضروب البيان لكى يدفع القارىء إلى تصوير بديع مثير لموضوع الشعر .

وفى موضع آخر يميز رانسم تمييزاً له أثره وله أهميته بين « النسيج » ، « والتكوين » فى القصيدة . النسيج هو نوع التعبير فى نقطة معينة ، معززاً بكل نوع من أنواع البديع والبيان الملائم ، وذلك لكى يجسد الشاعر صفات الأشياء التى يشير إليها بكاملها . أما « التكوين » فهو المادة التى يمكن التعبير عنها نثراً . فالبحث العلمى عند رانسم كله تكوين ، لا نسيج فيه : فهو يعالج العموميات ، ولا يتعرض للخصوصيات . أما الشعر ففيه تكوين ، وفيه نسيج . ولا يكون التكوين ذا معنى حقاً وشعرياً حقاً إلا بإجراء القصيدة خلال العقد والخصائص فى النسيج المحلى وهى تتقدم خطوة خطوة ، والتشابه بين هذه النظرة ونظرية تيت الخاصة « بالتوتر » هو جزء من التشابه الماثل بين كل أولئك النقاد المحدثين الذين يهمهم فصل الصفات الخاصة المميزة للخطاب الشعرى عن نظائرها فى الخطاب العلمى أو التاريخى . وبالرغم من أن أكثر هؤلاء النقاد يهتمون بالفن الأدبى عامة ، إلا لأنهم يؤثرون فى أغلب الأحيان أن يوضحوا آراءهم بالإشارة إلى الشعر الغنائى .

وفى نفس هذا الوقت كان ا . ا . رتشاردز فى إنجلترا يطور نظريات عن طبيعة المعنى الشعرى وما يميزه عن المعنى العلمى ، نظريات كان لها أكبر الأثر على كل حركة النقد الحديث . زعم رتشاردز فى كتابه « العلم والشعر » الذى

نشره فى عام ١٩٢٦ أن الشعر لايعالج الحقيقة العلمية أو التاريخية . إنما هو يعالج ما أسماه « الحقائق المنتحلة » و « الحقيقة المنتحلة صادقة إذا هى لاءمت موقفاً معيناً أو أدت له خدمة ما ، أو إذا هى وصلت بين المواقف المطلوبة لأسباب أخرى » وقد ميز رتشاردز بين ما أسماه « المعنى الاستشهادى » الذى يتعلق بالعلم وأنواع أخرى من الكتابة الإخبارية ، و « المبنى العاطفى » الذى يتعلق بالشعر ، ووظيفته لاتنحصر فى إيصال الحقائق أو الأفكار ، و إنما تنحصر فى إيصال حالة من حالات الوعى لها قيمتها . وقل من النقاد فيما بعد من أخذ بهـذا الجانب من جوانب التفكير عند رتشاردز — الذى شرحه فى كتابته « أصول النقد الأدبى » فى عام ١٩٢٤ — غيرأن البحث فى الوسائل التى تؤدى اللغة بها عملها ، وهى الوسائل التى أدت برتشاردز إليها آراؤه ، فقد كان له أبلغ الأثر .

وعند محاولة رتشادز توضيح رأيه فى « المعنى العاطفى » وشرحه أشار بقراءة النصوص الأدبية بطريقة أدق وبحس مرهف بدرجة تفوق ما كان حتى آنئذ شائعاً بين النقاد . وأدخل فى نطاق النقد الأدبى دراسة معانى الألفاظ ، أوما أسماه «معنى للمعنى» . وبذلك عاون على تشجيع المعالجة التحليلية الدقيقة لكل قصيدة على حدة . وهى المعالجة التى تميز بها النقد الحديث . وقد رأينا من قبل كيف أن النقاد الجنوبيين — تشجعهم تقاليد النقد التى نبعت من هيولم وإليوت أصروا على الكشف عن سر صناعة الفنان الأدبى فى تفصيل دقيق . وبذلك مارسوا نوعاً من النقد التحليلى الصارم وشجعوه . وبتأثير رتشاردز ظهر دافع جديد إلى نفس هذا النوع من التحليل الصارم . فلا عجب إذن إذا تميز النقد الحديث بالوسائل التحليلية الدقيقة ، وإذا كانت الكتابات النقدية ذات الطابع

الشخصى المتراخى التى تميز بها كثير من بحوث النقد فى القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، واستخدامها للعموميات على نطاق واسع ، قد تعرضت للهجوم الشديد من كتاب النقد الذين يمثلون الاتجـاه الأمريكى فى العصر الحديث .

دراسة الصناعة عند الكاتب : بذلك يسيغ المرء أن يصف جانباً كبيراً من « النقد الجديد » . ما الذى يجرى فى العمل الفنى الأدبى – وبخاصة فى القصيدة ؟ كيف تعمل اللغة فيها ؟ وكيف يستخدم التصوير ؟ وأى معنى عام تحققه وبأية وسيلة ؟ هذه هى الأسئلة التى يسألها النقد الجديد . وهو يسألها دائماً بقصد خفى هو إظهار كيف يكون العمل الفنى الأدبى « هو نفسه ولا يكون شيئاً آخر » ، لا يختلط قط بأنواع الكتابة العادية ، الوصفية أو الإخبارية ، أو الهادفة إلى غرض معين . ومن أكثر النقاد الجدد تنوعاً وحدة ذهن ، الذين يدرسون فن الكاتب بنوع من الفطنه — أو حتى المسرح الذى يجتذب النفوس بدرجة قصوى – ر . ب . بلاكمور . ومجموعات المقالات النقدية الكثيرة لبلاكمور تبحث فى الوسائل التى يمكن للصناعة أن تحول بها الأفكار إلى معان شعرية ، والعلاقة بين الأفكار ، والخيال ، والصناعة .

والنقد الجديد — بتأثيره على الدراسة الأكاديمية للغة الانجليزية — عاون على الحط من قيمة طريقة الاستعراض بما تتضمنه من تعميمات تاريخية كبرى ، وعلاجه للأدب باعتباره وثائق فى تاريخ الأفكار ، وركز الاهتمام فى الوصف المفصل التحليلى لعمل معين . وتدفقت من المطابع خلال العشرين سنة الماضية كتب النصوص التى تهدف إلى تدريب الطالب على الوصف التحليلى . ومن

الكتب التى اشتهرت فى هذا الباب « فهم الشعر » لروبرت بن وارن وكلنث بروكس الذى نشر عام ١٩٣٨ لأول مرة . وكان كلنث بروكس كاتباً من كتاب النقد الجديد له خطره ، ومن أكبر دعاة هذا النوع من النقد . وفى كتابه «الشعر الحديث والتقاليد» الذى نشر فى عام ١٩٣٩ عالج الشعر الإنجليزى من الزاوية التى تتخذ معياراً لها الاستخدام الرمزى للصور الشعرية ، وتركيب الترتيب ، والسخرية والمتناقضات ـ وهى معايير تدين كثيراً للآراء النقدية لهيولم وإليوت وجماعة الهاربين ، وأ . أ رتشاردز ، والناقد الإنجليزى ف . ر. ليفيز . وكان من نتيجة ذلك أن مجد كل شاعر سار فى طريق التقاليد « الميتافيزيقى الرمزى » ، وغض من شأن أولئك الذين لم ينهجوا هذا السبيل . وفى الدراسات النقدية التى قام بها فيما بعد أظهر بروكس مزيداً من العزمت فى التقدير ـ شأنه فى ذلك شأن النقاد الجدد الآخرين ـ ولكنه حتى عندئذ لا يبدى إعجاباً بشاعر لا يستطيع أن يبرهن على أنه يميل إلى السخرية والمتناقضات . وفى مقال عنوانه « لغة التناقض » ظهر فى عام ١٩٤٢ وأعيد طبعه فى عدة مجموعات من مختارات النقد يصر بروكس على أن « من المعانى ما يكون تناقض اللفظ فيه هو اللغة الملائمة التى لا محيص عنها فى الشعر . إنما هو العالم الذى تتطلب لغته لغة خالصة من كل أثر من آثار التناقض . ومن الجلى أن الصدق الذى يعبر عنه الشاعر لا يمكن بلاغه إلا فى صيغ التناقض اللفظى » . واستطرد فى كلامه يبين أن هناك تعبيراً عن موقف من المواقف المتناقضة ، وأن قوة القصيدة إنما تنشأ عن الموقف المتناقض ـ ويكون ذلك حتى فى قصيدة قد تبدو غاية فى البساطة والاستقامة فى ظاهرها ، مثل مقطوعة وردزورث الغنائيـة « على قنطرة وستمنستر » .

ويزعم رتشاردز أن العالم يستخدم المعنى الاستشهادى ، فى حين أن الشاعر يستخدم المعنى العاطفى . والبحث العلمى فى رأى جون كرو رانسم يستخدم التركيب ولا يستخدم النسيج، فى حين أن الشعر يستخدمهما معاً. والعالم - عند بروكس - بحاجة إلى لغة خالصة من التناقض ، فى حين أن الشاعر لا يستغنى عن اللفظ المتناقض . وهنا يستطيع المرء أن يلمس الاهمام المشترك بالتفرقة بين العلم والشعر تلك التفرقة التى كانت ظاهرة هامة من مظاهر النقد الحديث فى نظرياته ومعالجته. والظاهر أن الغرض المختفى فى النفوس هو أن الشعر - فى عصر العلم - لا يستطيع أن ينافس العلم على صعيد واحد مشترك . وإذا أردنا دفاعاً سليماً عن الشعر فلا مناص لنا من أن نبين أنه - بل إن الأدب الخيالى عامة - شىء منفصل تمام الانفصال ، سواء فى طريقته فى تناول اللغة أو فى قيمته .

ومن نتائج هذا الإصرار على تفرد الطريقة الأدبية - والطريقة الشعرية خاصة - فى استخدام اللغة أن نشب شىء من الصدام بين المؤرخ الأدبى والناقد الأدبى. إنما يهتم الناقد بتركيب المعنى فى قطعة معينة من الفن الأدبى ؛ فى حين أن المؤرخ يسعى إلى أن يضع أحكاماً عامة عن الأعمال الأدبية فى عصر من العصور وعلاقتها بالثقافة التى صدرت عنها . وليس بوسع المؤرخ إلا أن ينظر إلى الأعمال الأدبية باعتبارها وثائق فى تاريخ الفكر بمعنى ما . وهو أيضاً على وعى بالمعانى المتغيرة للكلمات ، وإلى أى مدى لا يمكن تقدير معانى الأعمال الأدبية التى كتبت فى الماضى تقديراً كاملاً دون بعض العلم بالعادات العقلية التى تسود ذلك العصر . أما النقاد الجدد فيميلون إلى أن ينظروا إلى القصيدة باعتبارها تركيباً معنوياً لا يحده زمان يمكن تحليله دون الإشارة إلى المعانى الخاصة للكلمات فى لحظة معينة من الزمان ، وقد أزعج ذلك بعض الباحثين من الأدباء المحافظين

الذين ظنوا أن النقد الحديث يزعم لنفسه التحرر الكامل من مقتضيات التاريخ. وقد اتضح لنا الآن أن النقاد الجدد لم يقصدوا البتة أن تكون لهم هذه الحرية، بل إنهم لينظرون إلى أى بحث تاريخى فيما كانت تعنيه بعض الكلمات فى وقت معين، كما ينظرون إلى أى نمط مطابق من أنماط الفكر التى تتعلق بالعصر الذى صدر فيه العمل الأدبى، ينظرون إلى ذلك باعتباره أساساً سابقاً من أسس النص لامندوحة عنه (كجمع المخطوطات قبل طبعها، أو كتعلم اللغة الأجنبية قبل أن يستطيع المرء أن يقرأ نصاً فى هذه اللغة). إنهم يعتبرون هذا اللون من ألوان النشاط ضرورة لابد منها، ولكنها من الضرورات «التى تسبق النقد». إنما النقد عندهم يبدأ بالبحث فى الطريقة التى تعمل بها الألفاظ فى نموذج معين من نماذج الفن الأدبى.

ومن نتائج الطريقة التحليلية للنقاد الجدد، ومما توصم به، أنها ترد الشعر كله إلى معادلة من المعادلات (كالتناقض اللفظى، أو «التركيب والنسيج») وأنها تضع مجرد القدرة النادرة على التحليل فى المحل الأول. وإذا اجتهد الناقد بدرجة كافية استطاع أن يبرهن على أن أى نص فيه تناقض لفظى أو فيه سخرية، ومن ذا الذى يحدد النقطة التى يكف عندها الناقد عن أن يطالع ما هو موجود فعلاً فى النص ليبدأ فى مطالعة البراعة الخيالية فى المعانى التى ليست كائنة فى العمل الأدبى بأى معنى من المعانى؟ ولقد كان للناقد الإنجليزى وليام إمبسون، الذى بدأ حياته تلميذاً لرتشاردز، والذى أخرج تحليلات للمعانى فى الأعمال الأدبية فيها جاذبية وبراعة — تأثير بالغ على الشباب من النقاد الأمريكيين الجدد. غير أن الباحثين الأمريكان عارضوا تفسيرات إمبسون على أسس تاريخية وفى حدود التقاليد المرعية التى كان يكتب فى ظلها المؤلفون الذين يتعرض لهم بالنقد. إن الألفاظ التى

عزاها إليها ، والتحليل الذى يزعم أنها تحمل هذه المعانى يبعدنا عن العمل الأدبى نفسه ولا يدعونا إلى الغوص فيه .

ولقد قيل إن النقد الجديد « شجع بعض الأفراد الذين ليس لديهم علم حقيقى بماهية الأدب على ممارسة القدرة على التحليل ، وأنه شجع على استخدام الألفاظ المتكلفة ، ونقل النقد إلى مجال تخصص فنى رفيع بحيث لا يمكن للقارىء العادى أن يقرأه أو يتذوقه ، فلا يقرأه إلا النقاد الآخرون .

كما قيل أيضاً — ولعل هذا الذى قيل هو أخطر التهم التى وجهت إلى النقد الجديد — إنه تجاهل تماماً علاقة الأدب بالحياة ، والوسائل التى يلقى بها الأدب الضوء على الحياة ، والنظرات الثاقبة والسرور الذى يبعثه الأدب فى القراء ، وهبط بالأدب إلى مستوى فك الألغاز المعقدة التى لا يهتم بها إلا الإخصائيون .

كما قيل أحياناً إن النقاد الجدد فى اعتراضهم على الأفكار الخاطئة السوقية ، وعلى الخلط بين الاستخدام الشعرى والاستخدام العلمى للغة ، وعلى الخلط بين الشعر والفصاحة أو بين الأعمال الأدبية والأعمال التى تهدف إلى التربية الخلقية المباشرة ، قيل إنهم ربما تغالوا ووقفوا موقفاً ربما دل على أنهم يرون أن الهدف النهائى للفن هو الحث على تحليل الناقدين ، وأن وظيفة الناقد هى تدريب النقاد الآخرين على تدريب النقاد الآخرين فى تتابع أكاديمى مجدب للمحللين النابغين الذين يتبادلون الحديث فيما بينهم .

إن كل حركة نقدية يمكن أن يبالغ فيها إلى درجة مضحكة ، وقد مارس « النقد الجديد » مختصون ، مغالون ، ضيقو الأفق . ثم إن موقف النقد لا يمكن

أن يأمل فى قول الحق كل الحق عن طبيعة الفن عامة أو عن عمل معين من حيث نوعه ومعناه ، ولكن الحركات النقدية المثمرة تلفت النظار إلى بعض أوجه الفن التى غمرها النسيان أو لم تفهم حتى الآن حق فهمها إن الثورة الحديثة على الرومانتيكية الزائلة كانت ضرورة ، والإصرار على دقة التحليل ، وعلى قراءة النصوص « قراءة فاحصة » كان علاجاً صحيحاً للتعميمات المهلهلة التى كثيراً ما كانت تدخل فى باب النقد فى بداية هذا القرن . والنقد الجديد بصيحته التى نادى فيها قائلاً : « أنظر إلى العمق نفسه ! وافحص النص ! » علم القراء أن يقدروا الأعمال الأدبية مباشرة ولا يقدروها عن طريق « أحكام » تم هضمها أو عن طريق تواريخ مدونة تنبئهم قبل الرجوع إلى النص — فى عبارات عامة جداً — عن الصفات التى يلتمسونها فى الأعمال الفنية . ولئن كان الوقت الذى كان الطلاب يستطيعون فيه أن يؤدوا امتحاناً فى الدراسة الأدبية بمجرد استذكارهم لقوائم من الصفات التى يمكن أن تطبق على كتاب معينين ، لئن كان هذا الوقت قد فات ، فإن ذلك يرجع إلى حد كبير إلى فضل النقد الجديد . وربما لم يكن من الحق أن كل الشعر الجيد يقوم على أساس تناقض ظاهرى بين المعنى والمبنى . أو لم يكن من الحق أن التركيب والنسيج هما دائماً صلب القصيدة الشعرية . إلا أنه من الحق أن إدراك العمل الفنى وتقديره قدره الصحيح يقتضيك أن « تقرأه » . إن النقد الجديد قد علم جيلاً بأسره ان يقرأ . وإذا كان أحياناً يدعو إلى القراءة من السياق الإنسانى الذى يكسب وحده المكتوب معنى ، فربما كان الخطأ هنا ضرورة لامحيص عنها فى حركة ظهرت لتعارض — إلى حد كبير — الاندفاع الرومانتيكى .

إن « النقد الجديد » — كما استخدم على وجه العموم لفترة ما — كثيراً

مما اقتصر فى معناه على ذلك اللون من الوصف التحليلى الصارم لبعض الأعمال الأدبية ، مع قراءة النص قراءة فاحصة ، وذلك نتيجة للثورة الكلاسيكية الجديدة فى هذا العصر الحديث . غير أن هناك أوجهاً هامة أخرى للنقد الأمريكى الحديث هى أيضاً جانب من النقد الحديث فى تعريفه الأعم فالاهتمام بالطريقة التى تعمل فيها اللغة فى الشعر أدى إلى دراسة الاستعارة ومكانتها من التعبير الشعرى ، وارتبطت دراسة الاستعارة عند بعض النقاد بدراسة الأساطير . ودراسة الأساطير بدورها تقدمت بتقدم الدراسات الانثروبولوجية والسيكولوجية . ودراسة مكانة الأساطير والرموز فى الحضارات البدائية وفى الأدب القديم ارتبطت بدراسة معانى الألفاظ والدراسات النقدية للطريقة التى تعمل بها اللغة فى الشعر . ونشر الأستاذ إرنست كاسيرر ، وهو ألمانى المولد ، كتابه « فلسفة الأشكال الرمزية » الذى أخرجه فيما بين عامى ١٩١٣ و ١٩٢٩ . وفى هذا الكتاب أمدنا بأساس فلسفى — يرجع فيه إلى « كانت » إلى حد كبير — لهذه الدراسة الجديدة للأساطير والرموز . وطورت سوزان لانجر نظريات كاسيرر فى كتابها « الفلسفة بمفتاح جديد » الذى نشرته فى عام ١٩٤٢ . وهو كتاب قوى التأثير ، يبحث فى الأساطير كطريقة من طرق المعرفة ، وقد طبقت السيدة لانجر هذا التحليل فى كتابها الذى نشرته بعد ذلك تحت عنوان « الشعور والشكل » فى عام ١٩٥٣ على عرض النظرية الرمزية إلى الفنون . وهكذا تضافرت الدراسات الأنثروبولوجية والسيكولوجية ، ودراسات معانى الألفاظ ، والآراء النقدية ، على تشجيع الناحية التى أطلق عليها إسم « الأسطورة والاستعارة » فى النقد الجديد . وكذلك رجع الكتاب إلى دراسة الفوكلور والطقوس لإلقاء الأضـــواء على الطرق التى

تعمل بهـا لغة الشعر ، ولشرح ما تدل عليه بعض العقـد الأساسية الخاصة في المسرحية والرواية .

وتستند مدرسة « الأسطورة والاستعارة » إلى مذهب كارل يونج في علم النفس أكثر مما تستند إلى مذهب فرويد . فإن نظرية يونج عن الذاكرة العنصرية واللاوعي الجماعي ، وفكرته عن « النماذج التاريخية » — التي يقصد بها النماذج التي تستمد قوتها من تاريخها الطويل في اللاوعي الجماعي — أثبتت أنها مثمرة بصفة خاصة للنقد الأدبي. وقد أخرجت «مود بودكن» في انجلترا في عام ١٩٣٤ كتاباً تحت عنوان « نماذج الشعر القـديمة » بحثت فيه بعض الوسائل التي تعمل بها هذه النماذج والمواقف القديمة الأثر الذي تتركه بعض الأعمال الفنية الأدبية العظمى . ومنذ ذلك الحين أخـذ كثير من النقاد الأمريكان يطورون هذا اللون من ألوان التحليل . فنشر رتشارد تشيس في عام ١٩٤٩ كتابه «البحث عن الأساطير » وفيه يرى أن كل شعر حقيقي ضرب من ضروب الأسطورة . وهذا النوع من أنواع البحث يعين بصفة خاصة عند معالجة الكتاب الرمزيين الذين يلجأون الى استخدام الأسـاطير بصورة واضحة من أمثـال هرمان ملفيل وناثانيال هوثورن . كما أنه استخدم أيضاً استخداماً فعـالاً عند البحث في شيكسبير ، وبخاصة في مسرحية مثل « الملك لير » التي نجد فيها عناصر أسطورية قوية . وخطر هذه الطريقة هو أنه من الممكن أن تبسط الأمور ، وترد الأعمال الأدبية العظمى المعقدة إلى ما يعادل الأساطير البـدائية ، وتجعل « الملك لـير » معادلة لحكاية فولكلورية أو أغنية من أغاني الأطفال . وقيمة هذه الطريقة — من ناحية أخرى — ترجع إلى الإشارة إلى الأنواع الرئيسية من المعاني والاهتمامات.

البشرية التى يمكن أن نجدها فى الأعمال الأدبية ، كما ترجع إلى تأكيد العلاقة المتصلة بين الأدب والموضوعات الأساسية فى جميع التجارب الإنسانية . وهى من هذه الناحية توازن الوسائل الفنية الشكلية التى ينادى بها النقاد الجدد الذين يشتد إهتمامهم بإظهار الغامض من المعانى وإبراز النماذج المعنوية المعقـــدة . وفى محاورة عن « الأسطورة » نشرتها جمعية الفوكلور الأمريكية فى عام ١٩٥٥ نجد ملخصاً لجانب كبير من العمل الذى أداه النقد الحديث بوصله دراســـة الأساطير دراسة أنثروبولوجية وسيكولوجية بنقد الأدب .

ومن الخطأ أن نعتقد — عند البحث فى تطور الوسائل الفنية للتحليل فى النقد الجديد والحث على القراءة الفاحصة أو استخدام الأساطير للبحث عن الاستعارة فى الشعر والعقد فى المسرحيات — أن النقاد يعملون معاً فى مدارس ، كل مدرسة منها تلتزم طريقتها الخاصة إلتزاماً شديداً . وليس من شك فى أن بعض النقاد جامدون فى نظراتهم وطرائقهم ، ولكنا نجد عند غيرهم طرائق متنوعة تستخدم فى آن واحد ، أو طريقة معينة تستخدم بشكل خاص وبصورة شخصية. وقد اختلف رانسم مع رتشاردز فى رأيه عن ضرورة السخرية فى الشعر ، كما اختلف مع إليوت فى رأيه عن الطريقة التى يعمل بها الشاعر ، ويختلف تيت ورانسم مع رتشاردز فى تحليله للمعنى الشعرى. كما أن هناك فروقاً كثيرة أخرى بين النقاد المحدثين . فلكل منهم صوته الخاص به — الاحتشام الزائد فى التعبير عند رانسم ؛ والمتعة فى الكشف عن حيل الصناعة فى الكتابة عند بلاكور ؛ والجمع بين المرارة والحرارة عند تيت ؛ والتشويق البداجوجى عند كلنث بروك، واستخدام المشابهة إستخداماً ماهراً عند روبرت پن وارن .

وهناك أصوات فردية أخرى بين النقاد الجدد . فهناك بحوث كنث بيرك المعقدة فى العلاقة بين السيكولوجيا ، والفصاحة ، والأشكال الأدبية ، وهى بحوث تمثل تطوراً مبدئياً لبعض الاتجاهات الحديثة . كما أن مهاجمة إيفور ونترز لشعر إليوت ونقـــده و إصراره على التركيب المعقول للقصيدة يبين نوعاً آخر من الكلاسيكية الحـديثة يختلف عن النوع الذى أشرت إليه من قبل . وكذلك الجمع بين البحوث الاجتماعية والسيكولوجية الذى نجده فى نقد إدمند ولسن ، وهو جمع على أساس عريض ، يقدم لنا شيئاً أقل درجة من الناحية الفنية ولـكنه أكثر جاذبية للقارئ العادى من إنتاج النقـد الجديد الذى يتميز به . كما أن ليونل تريلنج ناقد آخر له تأثيره أفاد من النظريات التحليلية التى طورها النقاد الجـدد بينما كان ينشىء نوعاً من النقد يربط بين الأعمال الأدبية الفنية بطريقة إنسانية كبرى والاهتمامات الثقافية العامة . وكذلك تعلم تريلنج الـكثير من علم النفس الحديث .

إن جانباً من النقد الحـديث الشائق قد تطور جنباً إلى جنب مع حركات موازية فى الأدب الخلاق . وكثير من النقاد الجدد شعراء وروائيون كذلك . فروبرت بن وارن، وآلن تيت شاعران روائيان فى آن واحد، ورانسم شاعر، وكذلك إيفور ونترز . ومن ثم فإنه بينما أصبح النقد الحديث أكثر تخصصاً وأشـــد إمعاناً فى وسائله الفنية عما كان عليه فى أى وقت مضى فى كل الأقطار التى تتكلم الإنجليزية ، إلا أنه قد أدى وظيفته مع ارتباطه الشديد بالعمل الخلاق . فمقالات ت . س . إليوت فى النقد تصور المثـل الشعرية التى كان يمارسها فى شعره . كما أن قصائد جون كرو رانسم التى تتميز بالفـكاهة الهادئة والشكل الجميل تبين ذلك الجمع بين الخيال المحكم والاستعارة الدقيقة الذى ينـادى به فى نقـــده .

وكذلك كتب رتشارد بلاكمور قصائد تبين أنه ينفذ في شعره نظرياته في الصناعة الفنية التي تعرض لها في مقالاته النقدية . ولقد قيل — و بحق إلى حد ما — إن الناقد الذي هو في الوقت عينه كاتب مبتكر يميل إلى أن يدافع فقط في نقده عن ذلك النوع من الابتكار الذي يتفق وموهبته الخلاقة • ومن ثم فإن الإشادة بالتقليد الرمزي الميتافيزيقي في الشعر ورفعه فوق كل تقليد آخر يمكن أن ترد إلى أن النقاد والشعراء الذين أحيوا هذا التقليد وأضفوا عليه كل ما ناله من تقدير كانوا جميعاً يميلون بطبعهم إلى اتباعه في الشعر الذي نظموه .

وقد ساعدت روح العصر والحاجات النفسية والعاطفية في النصف الأول من هذا القرن على إيثار هذا الاتجاه. فارتبط بمشاعر العصر العميقة الحط من شأن الرومانتيكيين وارتفاع شأن الميتافيزيقيين والرمزيين ــ الحط من شأن شلي وتنسن وارتفاع شأن دن وهوبكنز، وإيثار إميلي دكنسن في الشعر الأمريكي على والت هويتمان. ومن الوجهة المثالية يمكن القول إن الناقد الحق يجب أن يعلو على التغيرات التي تطرأ على النماذج الأدبية ، ويقوم خير ما أنتج وفقاً لمختلف المذاهب. أما إذا ما ارتبط الناقد ارتباطاً وثيقاً بحركة الخلق والابتكار في عهده ، كما ارتبط النقاد المحدثون ، فإنه يمسي من غير شك مدافعاً عن هذه الحركة وشارحاً لها . ومن ثم نجد أن وردزورث في مقدمته للطبعة الثانية من « القصص الغنائية » يقدم نظرية في الشعر يبرر بها الشعر الذي يقرضه . وكذلك فعل إليوت وتيت ورانسم مثلما فعل وردزورث . كان لابد لوردزورث من الحط من قدر الشعر الإنجليزي في القرن الثامن عشر لكي يعمل بحرية على الطريقة التي تتفق وعبقريته . وربما كانت معارضة النقد الجديد للرومانتيكية تمثل نفس هذا الشعور الذي تبعثه الرغبة في الابتكار .

ومهما يكن من أمر فإنا نستطيع أن نزعم ونحن واثقون أن القرن العشرين في أمريكا قد أثبت أنه أعظم فترة في النقد عرفت في تاريخ الأدب البريطاني أو الأمريكي . فإن أقوى العقول ابتكاراً اتجهت نحو النقد — وحقاً ما زعم رتشارد بلاكمور — مع شيء من المبالغة التي يمكن التسامح فيها — إن أقوى وجه يدل على الابتكار في الأدب الأمريكي هو نقد الأدب . وليس من شك في أن النقاد العاديين العديدين الذين مارسوا طرق النقد الحديثة الفنية لم يكونوا من أصحاب العقول الخلاقة . غير أنه من التعسف أن نحكم على حركة من الحركات بأتباعها العاديين .

إن النقد الجديد — في أعلى مستوياته — يكشف عن طبيعة المعنى الأدبي بألوان جديدة من الوعي ، ويتعمق بتطلع شديد في دقة ورقة مشكلات كان النقاد السابقون يحسبونها ألغازاً لا تعالج إلا في حدود الإعجاب والتقدير العام . وربما أخطأ الناقد إذا هو اعتقد أن كل ما يتعلق بالأدب الخلاق يمكن تفسيره بالتحليل الوصفي . غير أن العقل الحديث إذا خير بين النقيضين : الإصرار على البحث عما يجري في العمل الفني ، أو تنمية القدرة على الاستحسان والتعجب بغير رابط ، فهو يختار الاتجاه الأول بكل تأكيد .

ثم نعود إلى لفظة « كلاسيكي » مرة أخرى . من الكلاسيكية أن نعتقد أن العقل الباحث يمكن أن يفسر كل شيء ، ومن الرومانتيكية أن نعتقد — من ناحية أخرى — أن الحقائق الأساسية عن الفن هي ألغاز لا يمكن إدراكها إلا بالبداهة . والنقد الجديد يؤمن بالعقل الباحث كل الإيمان . وطبيعة بحثه ترجع إلى حد ما إلى إصراره على التفرقة بين الفن الأدبي وغيره من أنواع

الـكتابة الأخرى . ومن ثم فهو يميل لا إلى أن يبحث فى « كل » صفات الفن الأدبى ، وإنما يبحث فقط فى صفاته التى تميزه عن غيره . ولذلك نرى أن كلمنت بروكس – كما ذكرنا – يصر على أن الشعر كله لفظ ظاهره يختلف عن مقصوده ، ولا يبحث بحثاً كافياً إذا كان ليس من الضرورى أن يكون شيئاً آخر غير ذلك لـكى يكون شعراً . والنقاد لا يبحثون – بوجه عام – فيما يشترك فيه الأدب الخيالى مع أنواع الـكتابة الأخرى .

وإذا وازنا بين مزايا النقد الجديد ومثالبه ، رجحت المزايا بدرجة كبرى . وقد ذكرت من قبل أنه علم جيلاً بأسره أن « يقرأ » . وأود أن أضيف أيضاً أنه علمه كذلك أن يتدبر « المعنى » ، وأن يوجه التفاته إلى ما يعنيه فعلاً أى عمل من الأعمال الفنية الأدبية . وإذا كان لا يضيء مباشرة الطرق التى يكتشف الفن بها معنى التجربة ، فهو كثيراً ما يفعل ذلك بطريق غير مباشر بزيادته لعلمنا بالطريقة التى تؤدى اللغة بها وظيفتها فى الأدب . وقد اخترع النـــاس اللغة استجابة للحاجات البشرية . ومن ثم فالأمر فى النهاية هو أنه كلما اشتد عمق تقديرنا للطريقة التى تعمل بها اللغة زاد فهمنا للناس . والنقاد الجدد – بإصرارهم على دراسة الصناعة – لم يأبهوا لتعمق البحث فيما قد يترتب على ذلك .

النقاد الجدد يحدثوننا عن ماهية الأدب ، وكيف يعمل ، ويـكلون إلينـا أن نستنبط لماذا كان الأدب أمراً هاماً . ويـكفيهم هذا العمل المجيد .

فن الشعر

بقلم ستيفن ويشر

إن القصيدة التى اتسمت فى أمريكا « بالفكر العسير » خلال سنوات المدنة الطويلة كانت فى الواقع — بطبيعة الحال — مناقضة للفكر ، كالشعر الحديث فى أمريكا وأوربا . فلقد هاجمت هجوماً مباشراً ذلك الفصل الحديث بين « الفكر » و « الشعور » الذى نبه إليوت إليه الأذهان ، وحاولت بشتى الطرق والوسائل أن تحقق « الصورة » — وهى عند باوند « تلك الحقائق التى تمثل مركباً من العقل والعاطفة فى لحظة من لحظات الزمان » .

إن العمل الذى قام به أمثال هؤلاء الشعراء كان جزءاً من الجهد العظيم الذى بذل لتجديد لغة الفئة التى تزعمت النظم فى أوربا منذ ييتس والرمزيين الفرنسيين ، والتى ظهرت قبل ذلك بوقت طويل فى أمريكا ممثلة فى هويتمان وبو — ومثل هذا العمل لا يتطلب من الفكر بمقدار ما يتطلب من العناية . يقول وردزورث « إن كل كاتب كبير أصيل يجب أن يخلق الذوق الذى يتذوقه به قارئه » . ويبدو أن هذا الشرط كان عند كثير من الشعراء الأمريكان المحدثين ضرورة لامناص منها لكل كاتب جاد ، سواء كان عظيماً أو غير عظيم . ينبغى لكل شاعر ألا يكتفى بمجرد ابتكار القصائد ، بل لا بد أن يبتكر اللغة أيضاً . ومن ثم فإن مشقة العمل الذى أدوه لاتختلف عن مشقة أى كلام جديد

وفى هذا الفصل سأحاول أن أقول شيئاً أخفف به من هذه المشقة ، وذلك ببحث ثلاثة من الشعراء الذين يعدون نماذج لهذا الاتجاه : وهم ا . ا . كمنجز ، ووليام كارلوس وليامز ، ووالاس ستيفنز .

وأبدأ بمن يسمونه « الفتى الشرير » فى الشعر الأمريكى الحديث ، وهو إدوارد إستلين كمنجز . إن إنتاجه الأدبى — من النظرة الأولى التى لا يصدقها الرائى إلى أحرف الطباعة إلى آخر كشف مشوب بالسخط لما يعنيه — قد صيغ صياغة خاصة تصدم العقل المحافظ . واتفقت حياته مع ماقام به من عمل . كان أبوه معلماً فى هارفارد وقسيساً فى بوسطن . وقضى ثلاثة أشهر فى معسكر حجز فرنسى خلال الحرب العالمية الأولى ، متهماً بالعصيان وهى تجربة فى أول وأفضل كتاب نثرى له ، عنوانه « الحجرة الفسيحة » . وعاش بعد الحرب حياة بوهيمية فى باريس ونيو يورك بينما كان يكون لنفسه سمعة طيبة كشاعر من شعراء الطليعة ، وكاتب مسرحية ومصور . وكانت دواوينه المتتالية تحمل عناوين عجيبة مثل « أنا » و « البرد » باللاتينية وقد أصدر كتاباً بغير عنوان بتاتاً . فكان من الجلى أنه شاعر يكرس نفسه لإظهار « الاختلاف البين » .

وإن من يجشم نفسه مشقة الإمعان فى كلامه الفارغ يجد وراءه ذكاء خارقاً . فإن الأحرف المطبعية التى تبدو كأنها صادرة من مجنون — على سبيل المثال — تنطوى على منهج معين . فهذا الشاعر يستخدم الطبوغرافيا (الأحرف المطبعية) فى كثير من القصائد كما تستخدم علامات التوضيح فى النوتة الموسيقية ، لكى يرشد القارئ إلى الكيفية التى يريده أن يقرأها بها : المسافات تدل على الوقف وانعدامها يدل على الوصل ، والأقواس وانعدام علامات الترقيم الأخرى تبعث .

الشعور المرهف بالترقيب ، وحروف التاج من علامات التأكيد ، إلى آخر ذلك ، والغرض من هـــذا كله ـ وهو غرض جدى مشروع ـ أن يرغمنا على أن نقرأ قصائده باعتبارها أداءً شعرياً لاعبارات نثرية. ويصدق هذا كذلك على طريقته فى التواء المعنى وقواعد النحو . وهو أحياناً يختصر العبارة فى إيجاز شديد ليحفز القارئ على التريث والتفكير ، وأحياناً أخرى يخترع ألفاظاً من عنده لاوجود لها فى قاموس اللغة ليشكك القارىء فى معنى من المعانى ، كأن يقول «الأنسونية» بدلا من «الإنسانية» ليشكك القارىء فى وجود الإنسانية . وقد اعتمد كمنجز عبقريته العظيمة ليدفعنا إلى التنبه إلى العناصر الأولى للشعر والصوت واللفظ . إن قصائده تدريب متشعب النواحى فى فن قراءة النظم .

وهو يبنى قصائده بمهارة فائقة ، بالرغم من مظهرها الاعتباطى فى صفحات الكتاب . تلمس فيها أحياناً ترديداً وتكراراً للكلمات الرئيسية ، كما يحور العبارة عنـــد تكرارها كالموسيقى البارع . ومع ذلك يبقى الكل كأنه تقطير للكلام الساذج الذى يلائم بساطة القصيدة . ومن الحيل التى يلجأ إليها التقديم والتأخير فى العبارة الذى يصدم القارىء . ويؤكد ترتيب الألفاظ ترتيباً غـير مألوف فى قصيدة الشعر تصوير الحالة العقلية ، وهو ترتيب قد يقع فى الحـديث العـــابر .

(وهنا يورد كاتب المقال مثالاً لذلك قصيدة عن الربيع ، كل مافيها من براعة التقديم والتأخير فى الألفاظ مما يصدم القارىء ويثير العجب فى نفسه . وفى هـذه القصيدة يشبه الربيع باليد التى تظهر من مكان مجهول تنظم الزهور فى النوافذ وتضع كل شىء فى مكانه الصحيح) .

وقصائد كمنجز — كهذه — كثيراً ما يتعمد فيها التبسيط . وهو مختص في تجديد الكلشيهات . يتناول موضوعاً شعرياً شائعاً كالربيع ، وحب الشباب ، أو الطفولة ، وبمهارته اللغوية ينشىء صورة حديثة مهذبة مطابقة تماماً للشعر الغنائي الساذج الذى نظمه كامبيون أو بليك ، خالية من السخرية التى يعالج بها مثل هذا الموضوع شاعر حديث آخر . والقوالب التى يستخدمها شائعة أيضاً . فإذا أنت أبعدت الستار الذى يلقيه من أحرف الطباعة تكشفت لك مقطوعة غنائية أو شكلاً آخر غنائياً تقليدياً .

وبالرغم من أن كمنجز يبدو فى ظاهره أشد المحدثين إثارة ، إلا أنه فى الواقع أقلهم ثورة . وهو من أجل هذا أديب محدث يحسن البدء منه . يسوق مألوفه القارىء إلى قبول للمستحدث، و بذلك يجد القارىء نفسه أكثر استعداداً لقبول التجديد « العميق » الذى جاء به إليوت وستيفنز .

ويمكن أن يعد كمنجز من حيث الوضع وللوضوع « آخر الرومانتيكيين الأنانيين » : عالمه ينقسم قسمين : « أنا » (و « أنت ») و « أكثر الناس » . كتب كمنجز يقول : « إن الحياة عند أكثر الناس ليست ..... ماذا يعنى أكثر الناس « بالعيش » ؟ إنهم لا يقصدون العيش . إنما يقصدون التعدد الذى إنتهت إليها الحالة السلبية المفردة التى سبقت الميلاد .... إنما أنا وأنت بشر ، الميلاد لنا لغز نرحب به أشد الترحيب — وهو لغز النمو ! اللغز الذى لا يحدث إلا إذا أخلصنا لأنفسنا ... الحياة لى ولك نحن الخالدين هى اللحظة الراهنة ، واللحظة الراهنة مشغولة بكل أمر إلى الحد الذى يجعلها لا تعنى شيئاً — ولا تعنى حتى أن تكون كارثة من الكوارث » .

وهـذا تبسيط مسرحى زائد للتفرقة الرومانتيكية بين الذات و « المجموع الذى لا يحب، الذى يساوره الجزع دائما » . فى حين أن « نفسى » عند رومانتيكى أصيل مثل والت هويتمان تمتد حتى تشمل العالم . أماهنا فهى تنكمش وتستبعده . « أنا » عند كنجز أشبه ما تكون بفردوس مسحور منعزل عن المجموع بحيث تستطيع النفس أن تصد عنها مالا تحب وتنمى فرديتها . ومن ثم فإن قصـائده تنقسم قسمين : أناشيد « بريئة » لحياة النفس ، وسخرية لاذعة من « أكثر الناس » . و بمرور الزمن أمست السخرية تدريجيا أشـد إيمانا بالعدم وذلك كلما كرر كنجز نبذه لكل شىء نبـــذاً تاماً . أما الأغانى الإيجابية — من ناحية أخرى — فقد أخذت تـكتسب القوة تدريجا ، وذلك كلما انتقل كنجز من الشعر الضعيف الذى يمتلىء « بالأزهار » و « أوراقها » الغامضة إلى مجموعة من الوسائل الفنية المنظمة لإخفاء مدلولات الألفاظ النثرية ، ونسج القصيدة من الأكاليل الباقية ذات الدلالة . ومضمون كنجز ثابت ضيق وعاطفى — إن أردت — ولا يباريه أحد من الشعراء المحدثين فى استخدام اللفظ ليدل دلالة خاصة . ومن الخير أن يوجد بين كثير من المحدثين المتشائمين بالمستقبل شاعر مرح متفائل مثل كنجز ، حتى بعد ما يدرك القارئ أن « نعمه » (نعم) المانعة و « لاءه » (لا) الجامعة لا تبقى إلا القليل سوى الميل إلى الاختيار بينه و بينهما فى النهاية .

والمثال الثانى وليام كارلوس وليامز الذى سلك هو أيضاً سبيله الخاص باعتباره شاعراً حديثاً ، وابتكر لوناً من الشعر لا يخضع لقاعدة غير ما يرسمه الشاعر . وربما كان من أسباب قوة وليامز النظام الذى فرضته عليه مهنته ، فقد كان يجمع إلى عمله كشاعر حياة مهنية مليئة بالعمل كطبيب فى باترسن بنيوجرسى .

وكثيراً ما كان يعالج أفقر المرضى ، ويرى حقائق الحياة البيولوجية كما يراها الطبيب دون أن تحجبها عنه عاطفة أو وهم . واكتسب من ذلك خشونة لم تبلغ حد البرود وعدم الإحساس ، وأضفت هذه الخشونة على شعره صلابة وقوة .

وكان هدفه الغالب عليه أن ينشيء من لغة الحديث الأمريكية شعراً وهو يعتبر هذا الهدف — بحق — إستمراراً للثورة ضد التقاليد التي ابتدعها هويتمان ، وربما كان أشد الشعراء المعاصرين إعجاباً بهويتمان . وهو — كهويتمان — يصر في إلحاح على ما يقع على عاتق الشاعر الأمريكي خاصة من عبء فادح ، وبلغ من ذلك حداً جعله يبدو متأخراً في وقت تخلى فيه الشاعر الأمريكي عن حاجته المراهقة إلى أن يؤكد اختلافه عن غيره .

وإذا كان كارل ساندبرج — الذي كان يشاركه الرأي — قد اتخذ طريقة هويتمان إلى حد كبير ، فإن وليامز قد نبذ هذه الطريقة واستبدل بها « النظم الحر » الذي نادت به مدرسة « الصور الشعرية » التي ازدهرت شيئاً ما تحت قيادة باوند . وهو أيضاً ينشد « معالجة (الشيء) معالجة مباشرة » و « نغم العبارة الموسيقية ، لا الوزن الشعري » . وهو يشبه روبرت هريك الى حد ما ، لأنه كغيره من أتباع المدرسة التصويرية يريد أن يثق في دقة رمزه لإحدى الحقائق الصغرى حتى يرفعها بغير وصف إلى الدلالة الشعرية . وأشد ما عنى به أن يعبر عن الموسيقى العجيبة الكامنة في عادات الحديث باللغة الأمريكية ، وأن يطور الأشكال التي تختص بها هذه الموسيقى دون اعتبار لأي تقليد من تقاليد الأدب الأجنبي . ولا يعدو تقسيم القصيدة عنده إلى أبيات من الشعر أن يكون حيلة يرغم بها القارىء على أن يسترسل في قراءة عبارة نثرية في ظاهرها في بطء يمكنه

من ملاحظة كل عنصر من عناصرها التوقيعية ويتذوق نغمها الفذ . وهو يريد — كما يريد روبرت فروست — أن يلفظ « ماهو شاعرى » لكى يدفعنا إلى سماع الشعر الكامن فى الواقع .

وهو يتعرض — وبحق أحياناً — كما تعرض فروست — إلى الحكم على قوله بأنه « ليس شعراً » . بيد أنه برغم ذلك شاعر مخل لأنه كثيراً مايحيل الحديث بمهارة فنية إلى موسيقى من ناحية ، ولأن قصائده من ناحية أخرى لاتكتفى باقتناص الحقيقة ، سواء فى الحديث أو فى الصورة . إنما هى تقتنص الحركات العابرة للعقل الخلاق ذاته ، فهى رموز سيكولوجية صيغت فى كليات فنية . ومن ثم فهى تعكس إحساساً يجذب النفوس بدرجة غير مألوفة . وأقول « إحساساً » لأن وليامز لايشوق القارىء كمفكر ، فهو كهويتمان لايتصف بالتفكير ، والفكرة فى شعره — كالفكرة فى مسرحيات أونيل — إنما تفضح المؤلف . أما القوة والدقة البالغتان اللتان ينقل بهما الإحساس الذى يسود هذه القصائد من صورة إلى صورة ، ومن صوت إلى صوت ، وفقاً لمنطق ذاتى توى مثواه فى أعماق النفس — أما هذا فيكسب القصائد ذلك الضرب من العمق والقوة الذى لايقدر عليه إلا شاعر عظيم . وخير مثال لهذه القوة نجده فى الدواوين الأولى لقصيدة وليامز المطولة « باترسن » التى حاول فيها على طريقة مقطوعات باوند — يمزج الموضوع بالصورة — أن يخلق نظاماً من الفوضى الشاملة التى عمت أمريكا فى عصره . وقد أحرز فى ذلك أحياناً نجاحاً ملحوظاً .

ومقطوعته الغنائية التى أسماها « اليخوت » توضح بعض هذه الصفات . وتبدأ القصيدة بوصف رائع للزوارق المتسابقة — أو اليخوت — ثم ينتقل فجأة

عند بداية السباق إلى تصوير سريالى « لهول السباق » . وتستطيع العين — إن لم تستطع الأذن — أن تلحظ كيف أن لمسات التوقيع وتكرار حروف أبجدية بعينها تؤكد فى حذق شديد النمط التوقيعى البارع · وعنوان القصيدة جزء منها .

[يصف الشاعر فى هذه القصيدة صراع الزوارق مع البحر الصاخب الذى لا يرحم ، وهى تشق طريقها وسط الضباب فتبدو لامعة من بعيد . تدفعها الريح فتنزلق فوق سطح الماء مسرعة . والملاحون فى حركة دائبة يوجهون الزوارق نحو الهدف المقصود . ويشبه الشاعر الزوارق بالشباب الفتى الذى تقر به العيون . والبحر يتلمس منها مواطن ضعف يهاجمها فيها ولكن هيهات له ! فهى تتغلب على العواصف والأنواء ، وعلى الموج الصاخب والطبيعة الغاضبة ، وتنطلق فى شموخ وكبرياء البحر عدوها اللدود . والسباق معركة بينها و بينه . و ياهول المنظر المشاهد من الشاطىء ! ولكن الزوارق تنتصر على الخصم العنيد ، وتنجو منه فى طمأنينة وأمان بمهارة بارعة ورشاقة فائقة] .

وآخر مثال نسوقه للشعراء « المسيرين » المحدثين وربما كان أعظمهم ، والاس ستيفنز . وهو — كالدكتور وليامز — لم يختلف عن أولئك الذين كانوا يذرفون الدمع على النكبة التى حلت بالفنان فى العالم الحديث . لأنه استطاع أن يوفق — بغير نزاع أو أسف — بين حياته كمحام فى نيويورك وموظف بالتأمين فى هارتفورد بكنكتكت ، وهى حياة مستقرة هادئة — وبين نظم القصائد التى كان رفاقه فى العمل — إذا عنوا بالاطلاع عليها — لا يعدونها هادئة بتاتاً . و إذا استثنينا الشعر استطعنا أن نقول إن ستيفنز لم يكن بوهيمياً فى أية ناحية من

نواحي حياته . يقول : « إنه مما يكسب الرجل شخصية كشاعر أن تكون له صلة يومية بعمل من الأعمال . ولست أعتقد أني فقدت شيئاً بعيشي حياة غاية في الترتيب والنظام » .

إن كل عمل قام به ستفينز يدفعنا إلى الحكم عليه بأنه كان نظامياً هادفاً . ولا نستثني من ذلك الاتجاهات الشاذة التي ظهرت في أول وأفضل كتاب له « الأرغن الصغير » . فإن نظرة عاجلة إلى محتويات الكتاب تكفي لأن تنبهنا إلى أن الرجل يقصد أن يكون مخالفاً لغيره . فمن مشتملات مايحتويه الكتاب : « الكوميدى والحرف ج » ، « الديدان عند مدخل السماء » ، « الزينات النباتية للموز » ، « إمبراطور المثلجات » ، « ثلاثة عشر وسيلة للنظر إلى العصفور الصغير » ، إلى غير ذلك . ومضمون هذه القصائد كثيراً ما يكون غريباً كعناوينها . ولكننا نستسيغ قراءته برغم ذلك ، وقصائده — إذا أخذنا في اعتبارنا بعض أسرار الأعمال الفنية الحديثة والإمعان الذي تتطلبه هذه الأعمال — يمكن أن تعد من أكثر مانظم في الشعر الحديث جدية وجمالاً .

وأول شيء ينبغي لنا أن نتبينه هو أن ستيفنز هو « شاعر الشعراء » ، أي أنه يهتم بالكيفية التي يكتب بها كما يهتم بالمادة التي يعبر عنها ، بل لعل اهتمامه بالكيفية أشد . ويعرفه بلاكمور كما جاء على لسان لوجان بيرسول سمث بأنه « أحد أولئك الفنانين الذين يستمدون الوحي من ناحية الشكل في الفن الذي يمارسون أكثر مما يهتمون بالناحية العاطفية ، والذين يهتمون بالسيطرة التامة على مادتهم أكثر مما يهتمون بالتعبير عن مشاعرهم الخاصة أو بنواحي التنبؤ في دعواهم » . وقد كان للإيثار الواضح في فن التصوير التجريدي الحديث للناحية

الشكلية على ناحية المادة المعروضة — كان لذلك أثر بالغ فى شعر ستيفنز . ومن ثم فإن تفصيلات عالم الشعر عند ستيفنز ، وصوره وألفاظه ، كثيراً ما كانت ثمينة غريبة ، كما كانت « شاعرية » بشكل واضح ، كأنه أراد أن يؤكد الفرق بين الفن والحياة .

وفى قصيدة له عنوانها « سيادة اللون الأسود » مثلاً نجد نمطاً من الألفاظ « المستخلصة » من الموضوع ، كما تستخلص الصورة التكعيبية من الأشكال الهندسية فى منظر من مناظر الحياة الحقيقية . والنمط فى هذه القصيدة متحرك والحركة الأساسية دائرية . والقصيدة برغم ذلك عرض لعاطفة ما ، وليست شعراً « خالصاً » . بيد أن الشاعر يوجه اهتمامه الأساسى إلى الناحية الجمالية . والعنوان ذاته يلفت النظر إلى الصفات التصويرية فى القصيدة . وربما كان الموضوع ذكرى طفولة الشاعر ، ونبات الشوكران الذى يشير إليه نبات أخضر داكن اللون غزير كان يزرع عادة حول المساكن فى شمال الولايات المتحدة ليكون حاجزاً ومانعاً يصد الريح . وكان من المألوف أيضاً فى أيام طفولة ستيفنز فى مزارع بنسلفانيا ، حيث نشأ الشاعر ، أن يحتفظ المزارع بطاووس أو اثنين فى الحديقة . ومن ثم فإن هذه التفصيلات التى وردت فى القصيدة واقعية ، وليست خيالية . والقصيدة ترتكز على الأشياء الواقعية ، كأنها صورة من رسم براك . وهذه ترجمة القصيدة المذكورة :

فى المساء ، بجوار النار

كانت ألوان الأغصان

وأوراق الشجر المتساقطة

تتكرر وتدخل غرفتى
تشبه أوراق الشجر ذاتها
وهى تهتز فى الريح
أجل : ولكن لون الشوكران الغزير
جاء مسرعاً
وتذكرت صيحات الطواويس

وألوان ذيولهـــا
تشبه أوراق الشجر
تهتز فى الريح
فى ريح الشفق
تكتسح غرفتى
وهى تطير من فوق أغصان الشوكران
هابطة إلى الأرض
وسمعتها تصيح — تلك الطواويس
هل كانت تصيح فى وجه الشفق
أم فى وجه أوراق الشجر
وهى تهتز فى الريح
وتتلون كما يتلون لهيب النار
وتتلون كما تتلون أذيال الطواويس

فى ضوء النار العالية

عالية علو الشوكران

وهى تموج بصيحات الطواويس ؟

أم هل كانت الصيحات فى وجه الشوكران ؟

ومن نافذتى

رأيت الكواكب تتجمع

كما تتجمع أوراق الشجر

وهى تهتز فى الريح

ورأيت كيف أقبل المساء

وقد أقبل مسرعاً كلون الشوكران الغزير

وأحسست بالفزع

وتذكرت صيحات الطواويس .

وفى بعض قصائد ستيفنز نجد القصد متضمناً فى جوها — وإن لم يكن غامضاً — وهو « لامعقول » كالموسيقى . وكثيراً مايكون الغرض محدداً تحديداً كافياً ، بيد أنه يصل بالوسيلة الشعرية ، وبالصورة والرمز والصوت أكثر مما يصل بالعبارة ، ونلحظ ذلك خاصة فى ديوانه الأول . ومما يعيننا على إدراك مراميه أن ندرك أنه — مثل ييتس وإن يكن أقل منه درجة فى الإصرار — يبنى فى شعره نظاماً كاملاً للرموز ، أو نوعاً من اللغة الخاصة أو الاختزال الشعرى ، نستطيع إلى حد ما أن نترجمه إلى أسطر ذات معنى . فالشمس مثلا ، تمثل الحقيقة

دائماً بغير إخلال ، وهى « المصدر الذى لايفكر » ، فى حين أن القمر يعنى الخيال وكذلك اللون الأحمر واللون الأزرق لهما دلالتان متشابهتان متعارضتان. والشاعر — وهو رجل الخيال — كثيراً مايمثل باللاعب ، وقديكون هذا اللاعب « كوميدياً » أوعازفاً على البيانو أو على القيثارة . والجنوب بلد الخيال والأسبان، وهم القوم المطمئنون فيه ، فى حين أن الشمال « نثر لامحيص عنه » وأبناء الشمال واقعيون .

هذه إشارات يسيرة لنوع الرموز التى نلتمسها فى شعره . والواقع أن ستيفنز يبنى رموزه الخاصة لكل قصيدة على حدة . ولها صور لا نهاية لها ، وإضافات وأضداد ، وهى أحياناً أدوات للسخرية . ومانود أن نؤكده هنا هو أن كل قصيدة عنده تعزز الأخرى ، حتى إنا نرى أن أفضل حل لمشكلة قراءة هذا الشاعر هو أن تدمن على قراءته حتى تمسى لغته الخاصة مألوفة شفافة تنم عما وراءها .

وثمة مفتاح آخر لشعر ستيفنز ، وذلك أنه شاعر يعكس الشعر إلى حد كبير ، أقصد أن الموضوع الذى اختاره لكثير من قصائده هو الشعر ذاته . ومثل هذا الاهتمام الزائد بالشعر أمر طبيعى لمثل هذا الشاعر الذى وصفنا . والأمر فى حالته لا يؤدى إلى شكاية قاحلة ، وإنما يؤدى إلى إعادة التعبير عن الجمال بالطريقة الرومانتيكية إعادة حديثة لها أثرها فى النفوس . وهو يبدأ من حيث بدأ الرومانتيكيون ، يبدأ بالكشف الذى جاء بعد « كانت » والذى أظهر ضرورة إشراك الخيال فى كل تصور أو معرفة بشرية . فالعالم الذى نقطنه عالم « نصفه من خلقنا » ، ونحن نخلق النظام الذى نراعيه . فالشاعر إذن عند ستيفنز (كما

هو عند كولردج أوشلى) هو الصورة التى تجسد قوى الفكر الخلاقة التى يرتكز عليها كل نوع من أنواك الإدراك البشرى . ولا يرى ستيفنز — كما يرى بعض الرومانتيكيين — أن العقل البشرى يستطيع أن يخلق العالم الذى يريده . وإن الأمر مستحيل بغير قوانين الحقيقة الصارمة . ونظرة ستيفنز إلى الإنسان نظرة حديثة طبيعية ، وهى ليست نظرة الرومانتيكيين التى يغمرها « الشعور الدينى » . ولكنه مثلهم يقر بكرامة الشاعر وبتربيته النظامية . يقول : « إن مايجعل الشاعر تلك الشخصية القوية التى يظهر فيها ، أو التى ظهر فيها ، أو التى ينبغى أن يظهر فيها هو أنه يخلق العالم الذى نتجه إليه بغير انقطاع وعلى غير وعى ، وأنه يكسب الحياة ذلك الخيال السامى الذى لانستطيع بغيره أن نطيقها » . يقول شاعره :

أنا ملاك الأرض الذى لا غنى عنه

لأنكم بعينى ترون الأرض مرة أخرى

ومثل هذا القول يمكن أن يصدر عن كثير غيره من شعراء هذا العصر العظيم من عصور الشعور الأمريكى .

(١٢)

تضخم جمهور القراء

بقلم هنرى بوبكن

كتب ف . ا . ماتيسن فى عام ١٩٤٨ يقول : « إن الشعر الأمريكى فى هذه السنوات يمدنا بأكبر دليل على الفجوة بين ما تعلمنا أن نسميه مدينة الجماهير وثقافة الأقلية » . وقد رأينا فى الفصول السابقة أن الفترة بين الحربين العالميتين تمثل — على الأقل فى شعرها ونقدها — نمو ثقافة الأقلية إلى مستوى عال من الدقة والإجادة . فبينما نجد أن الشعراء من أمثال كمنجز ، ووالاس ستيفنز ، وهارت كرين ، ووليام كارلوس وليامز ، وماريان مور قد أبدعوا فى التحليل والمستويات والعودة إلى الأدب الكلاسيكى التى شق طريقها النقد الجديد ، نجد أن الشعراء من أمثال روبنسن جفرز ، وأرشيبولد ماك ليش قد لاقوا صعوبة فى إيجاد مكان لهم بين الجمهور والأقلية .

غير أن كثيراً مما له أهمية قصوى بالنسبة إلى الأدب كان يحدث خارج نطاق هذا البرج ، سواء كان من الصلب أو من العاج . فقد نطقت الصور المتحركة ، وتعلم الراديو أن يرى . وأقيمت شبكات من الأمواج السلكية واللاسلكية كانت للانسان بمثابة أعضاء التحسيس عند الحشرات . ولأول مرة فى التاريخ استطاع الفنان أن يتصل مباشرة بجمهور يبلغ تعداده مائة وخمسة وثمانين من الملايين ، يستطيعون إن شاءوا أن ينصتوا إليه أو يعزفوا عنه . والجديد فى الأمر أن هذا الاتصال الواسع النطاق بات ميسوراً للفرد الذى لا يخضع

لأى لون من ألوان الضغط ، لفرد لا يملك للعرض سوى موهبته أو شخصيته التى ينبغى أن تتوفر له . ومن ثم كانت لديه سلعة لابد من عرضها للجميع . وقد تكون هذه السلعة عملاً فنياً وقد لا تكون ، وتتوقف قيمتها على ذوق الجمهور المستمع ، وهو قد يكون رفيعاً فى بعض الأحيان ولكنه منحط فى أكثر الأحيان. إن جمهور المستمعين قد يستجيب للعمل الجيد ، ولدينا دلائل مبشرة تدل فى بعض الأحيان على استجابة الجمهور للعمل الجيد تزداد بازدياد مايقدم له من عمل جيد .

إن اهتمامنا بوسائل إعلام الجماهير له ثلاثة أوجه :

الوجه الأول هو أننا نستخلص ونفحص ونستمتع بخير ما أنشىء لجمهور المستمعين ، إننا نريد أن نقدر الفلم الجيد وأن نفهمه . وكذلك نريد أن نقدر وندرك الأداء الجيد ، وأنباء الرياضة المثيرة ، والأخبار الهامة التى تذاع .

والوجه الثانى هو أن نتبين آلاف الآثار التى تتركها وسائل إعلام الجماهير على حياتنا اليومية . فنحن نتكلم لغة موحدة تقريباً بسبب الراديو والتليفزيون والأفلام السينمائية . وقد زاد استهلاك الأطفال للسبانخ منذ عشرين عاماً لأن شخصية كوميدية أوصت بتناوله . وقد تأثر أصحاب مصانع الملابس الداخلية لأن كلارك جيبل فى أحد أفلامه ظهر بقميصه من غير الملابس الداخلية تحته .

والوجه الثالث أن وسائل إعلام الجماهير تعكس عاداتنا ، وتعرض لنا صورة من تفكير الشعب ، وتجسد الأساطير الأمريكية الكبرى ، وقد ظهرت فى مطلع القرن قصة هوراشيو آلجر الصغير واسعة الانتشار فى شكل مسرحية تمثل الحلم الأمريكى بالنجاح الذى يعد جزاء الفضيلة : وإذا كان النجاح يبدو اليوم أشد غموضاً وأبعد منالاً فنحن لا نجد علاج ذلك علاجاً جدياً فى مسرحية آرثر ملر « موت بائع » وفى قصة سول بللو « إغتنم فرصة اليوم » فحسب ،

وإنما نجد أيضاً في السلسلة الفكاهية « سوبرمان » أسطورة جماهيرية ملائمة . وقد تحول « السوبرمان » بطريقة سحرية من حالة العدم الخفيفة إلى رجل من الصلب . إن تفسير الأساطير الشائعة في ثقافتنا الشعبية عمل مستحب يمارسه كثير من النقاد الجادين الذين يستطيعون أيضاً أن يكتبوا في فن الخاصة الرفيع .

وقد ظهرت وسيلتا الإعلام الجماهيرية الأوليتان في وقت واحد تقريباً ، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر . وتلكما الوسيلتان هما الشريط السينمائي والصحافة الشعبية كما نعرفها . وكانت الصحف الشعبية في التسعينات من القرن الماضي تسمى الصحافة الصفراء . ومما له دلالته أنها كانت تسمى كذلك لأن إحدى هذه الصحف كانت تنشر سلسلة فكاهية تحت عنوان « الطفل الأصفر » وهي من أولى الفكاهات الحديثة . والتطور التالي الذي كان له أيضاً دلالته حدث بعد الحرب العالمية الأولى — وذلك باختراع الراديو والصور المتحركة . وقد صحبت التدهور الاقتصادي في الثلاثينات من هذا القرن تسلية مخففة اتخذت شكل الكتب الفكاهية والكتب الشعبية الرخيصة . أما الفترة التي كانت أكثر نجاحاً والتي تلت الحرب العالمية الثانية ، فقد أخرجت لنا التليفزيون والكتاب الرخيص الممتاز .

ولا يزال الشريط السينمائي أهم وسيلة من وسائل الإعلام الشعبية . وقد كانت استديوهات الصور المتحركة منذ أمد طويل إحدى الصناعات الأمريكية الكبرى . وإنتاجها هو أهم ما ينقل صورة الحياة الأمريكية . وليس الشريط السينمائي وسيلة أدبية في المحل الأول ، ويرجع ذلك إلى آلاف الأسباب -- ومنها أولوية الصورة ، وتحكم المدير ، ونظام النجوم ، وطريقة التعاون بين الكتاب الذين لا يستطيعون السيطرة على المصير النهائي للكلمات التي يسطرونها .

بيد أن الفنانين الخلاقين العظام فى هوليود هم مع ذلك من رجال الأدب بمعنى ما ، لأنهم أبدعوا شخصيات وعقداً مسرحية وصوراً — أبدعوا كل شىء إلا الألفاظ . وتوقيع شابلن أو بستر كيتن أو د . و . جريفث أوجون هيوستون ميزة لاتقل عن توقيع فتزجرالد أو فوكنر فى كتابة القصة . وأذكر هنا فتزجرالد وفوكنر لأنهما اشتغلا لعدة سنوات كتاباً للشاشة . وقد قدر أصحاب الأعمال كتاباتهم للشاشة قدراً عالياً . ولكنهما فشلا فى إظهار أية صفة مميزة يمكن أن تعرف بها أفلامهم . وقد فاقهم نجاحاً — من ناحية أخرى — كتاب من الطبقة الثانية أو الثالثة ، وذلك من حيث إمداد الأفلام بالقصص ـ وأعنى كتاباً من أمثال و . ر . بيرنت ، وكلارنس بدنجتون كيلاند ، وراشيل هامت . من الذى كتب قصة (منتصف النهار) ؟ لست أدرى . ولما نجح صغار الكتاب هؤلاء حيث فشل فتزجرالد وفوكنر ؟ ربما كان ذلك لأن الحركة عندهم كانت بسيطة وأساسية ، وربما كان ذلك لأن كتابتهم كانت أشد مرونة ، وكانت أقرب إلى عقل رجال مثل فرانك كوبرا أو چون هيوستون . وربما كان أبقى أفلام كوبرا أثراً فى الذهن (مستر ديدز يذهب إلى المدينة) الذى أنشأه على أساس رواية لكيلاند وقد اكتسب هيوستون شهرته بإخراج روايات لبرينت وهامت فى أفلام سينمائية . وقد ظهرت على الشاشة قصة هامت (الصقر المالطى) فى ثلاثة أشكال ، ولكنها لم تنل الإعجاب إلا مرة واحدة ، وذلك عند ما كان مديرها هيوستون .

إن كثيراً من أروع الأفلام الأمريكية يعرض لنا مغامراً منفرداً باسلاً يواجه أخطاراً غير منظورة . ولابد أن يكون لقاء المخاطر هذا من الأساطير الأمريكية الكبرى . فنحن نجده أولاً فى أفلام شارلى شاپلن ، وبوستر كيتن وهارولد لويد الصامتة . ويمثل المتشرد عند شابلن ضحية من ضحايا الظروف ،

منتقماً ولـكنه شديد الحساسية . أما شخصية كيتن فـكانت دائماً مكتئبة ، وشخصية لويد دائماً متحمسة . وكلاهما يضع مزاجه الهادىء موضع التجربة حينما يصطدم بالظروف الاستثنائية . وقد أظهر فرانك كابرا فيما بعد تسامحاً مع المميزات الخاصة لـكل فرد ، وهى خصيصة تمثل الأمريكى تمثيلاً صادقاً . فـكابرا ـ كما فعل فى قصة (مستر ديدز يذهب إلى المدينة) وقصة (مستر سمث يذهب إلى واشنطن) ـ يروى دائماً قصة شاب ساذج يعارض نفاق المدينة ويتغلب عليه . كما أن غير هؤلاء من الأبطال ذوى القريحة يميلون إلى أن يـكونوا شخصيات أمريكية بحت ـ كرئيس العصابة ، وراعى البقر ، والشخصية البوليسية الخاصة . وقصص هؤلاء هى أيضاً روايات عن الاعتماد على النفس . وفى رواية (عـدو الجمهور) ورواية (صاحب الوجه المجروح) و (قيصر الصغير) نجد الاعتماد على النفس معارضاً للمجتمع فيلاقى عقوبته ، ولـكن رئيس العصابة فى الفلم لم يـكن بطلاً عابثاً . وقصة (الصقر المالطى) تمجد الشخصية البوليسية الخـاصة . وقد يـكون شعارها هو شعار أمين السر عند ملفيل ، وهو « انعدام الثقة » . وقد صارت القصة الغربية بمرور السنين أنجح الأفلام . والأفلام الغربية ، سواء منها الهزلى والجاد ، تتعلق بالبطل المنفرد ، راعى البقر . ونذكر من بين أفلام الغرب الجادة « وقت الظهيرة » ، و « المقاتل بالمدفع » وتمجيد جون فورد للنقابات الاضطرارية لمواجهة السكوارث — وهى مجموعة من الأفلام خير مثال لها قصة « عربة النقل » .

وفى كل فيلم من هذه الأفلام يواجه الرجل المنعزل أو الجماعة المنعزلة بلاداً جديدة ، وتجربة جديدة ويقترب كل بطل من حالة شابلن وكيتن ، اللذين يبدوان بريئين من كل تجربة سابقة . والحياة مستجدة على كل منهم ، مخاطرها غير

المنظورة محيرة ، معقدة ، مثبطة للهمم — فهؤلاء هنود فى الكمين ، وهذه إحدى نتائج الجرائم ، واحتمالات الفساد ، ونتائج التمتع بالشهرة المفاجئة .

أما عن الموضوعات العميقة ، فإنى أحس أن الأفلام الأمريكية ما زالت فى بداية الكشف عن هذا الميدان الجديد ، ومنذ بضع سنوات فقط ضعفت رقابة الفلم التى فرضناها على أنفسنا فسمحت بفحص كامل لما نسميه « الموضوعات الناضجة » ومن هذه الموضوعات الناضجة يجب أن نذكر فلماً سباقاً عظيماً ، وهو قصة رجل أمريكى أسطورى ناجح ، كان فى صميمه طفلاً غراً . وتلك هى قصة « المواطن كين » لمؤلفها أورسن ولز . وقد كان هذا الفلم الناطق ، الذى تم بأداء فنى ، هو الفلم الأوحد الذى سيطر فيه رجل واحد على كل شىء . وربما دل امتياز هذا الفلم على ميزة سيطرة عقل واحد على جميع عمليات الإخراج السينمائى . فالتأليف والأداء والتصوير الفوتوغرافى هنا نماذج جديدة للتفوق . أما اليوم فأفلامنا الحديثة تتطلع إلى تنويم عجيب من الموضوعات الجادة — مثل الحرب ، والتحطيم الذرى ، والتحيز العنصرى ، وانحراف الأطفال ، وإدمان المخدرات . وأفلامنا الهزلية كذلك ، مثل « البعض يحبونها ساخنة » و « شقة العازب » أشد نفاذاً وأكثر علماً .

وقد يدل هذا التطور الجديد على تحول فى الشخصية القومية الأمريكية ، ولكنه يدل أيضاً على تحول فى المكانة التى يحتلها الفلم فى حياتنا ، فلم يعد التسلية المثالية للأسرة كلها . فهذه التسلية يؤديها اليوم لنا التليفزيون ، الذى يدخل البيت مباشرة ويبلغ جميع أفراد الأسرة . والفلم الجديد يستطيع — عند منافسته للتليفزيون — أن يزعم زيادة فى الصراحة ، وهى صفة تعمل على رواجه . ويجاهد الفلم الجديد أيضاً أن يأخذ عن التليفزيون لقطاته المباشرة ، فيعرض لنا

الحوادث كأن آلة التصوير قد التقطتها عرضاً ، ويحاول أن ينقل إلينا صورة يمكن أن تكون موضع الثقة التامة .

ولكن صفة الوثوق هذه تتعلق أصلاً بالتليفزيون ، فيما يعرضه من أنباء الرياضة ، والاجتماعات السياسية ، والمسابقات الحقيقية ، حتى حينما يتنافس المتسابقون في مسابقات غير واقعية ؛ ومن الواضح أن التليفزيون يجذبنا فوق كل شيء آخر لواقعيته ولما يعرضه من صور مباشرة والدراما فيه -- كحوادثه الخاصة — تتصف بواقعية التفصيلات الدقيقة ، ونبرات الأصوات الصادقة ، وأعمال البيت اليومية المتكررة . وبالرغم من هذه الاهتمامات العجيبة في المسرحية التليفزيونية ، فقد أخرج هذا الجهاز لنا بعض الكتاب الموهوبين — من أمثال بادى تشايفسكي ، وجور ڤيدال ، ووليام جبسن ، وريجينولد روز — ولكن قل من الممتازين من يكتب اليوم للتلفزيون . والظاهر أنه يترقب جيلاً جديداً من كتاب المسرحية .

والأمل الراهن في التليفزيون هو في موضع قوة الفلم الصامت عند أول ظهوره — في الممثلين الهزليين . وبينما كان الممثلون الهزليون الصامتون يجابهون المحن مسلحين بسذاجتهم الطبيعية وحدها ، نجد أن الممثلين الهزليين في التليفزيون متعمقين في المعرفة . وفي ذهني الآن خاصة فيل سلفرز ، وسيد قيصر ، وغيرهما من الممثلين الناشئين أمثال مورت ساهل ، وشلي برمان ، ونيكولز وماي . وسلفرز — مثل الجاويش بلكو — رجل موثوق فيه إلى حد كبير ، يسير وفقاً للتقاليد الأمريكية التي ترجع إلى مافل دبو . ولقيصر شخصيات متعددة ، ولكنه ساخر قبل أي شيء آخر ، والساخر لا يمثل السذاجة وإنما يمثل الاستعلاء على ما يسخر منه — سواء كان ذلك فلماً أجنبياً ، أو زوجاً مدنياً ، أو محللاً

نفسانياً . أما ساهل و برمان فيوحيان بأنهما يعرفان كل حقائق الحياة اليومية ، وأنهما ينفذان فيها ببصرهما ويعلوان عليها .

ولا يستطيع أن يزعم اليوم أحد أن الأداء التليفزيونى سوف تكون له أهمية ثابتة . فإن الأثر الاجتماعى المباشر ينحصر فى قصص الغرب التى يحاكيها الأطفال على نطاق واسع . أما أحسن الممثلين الهزليين فهم يؤدون أساساً للكبار ، بل قد يكون أداؤهم للكبار وحدهم . وليس لدينا فى الوقت الحاضر من يبلغ مبلغ الممثلين الهزليين للأطفال الذين شهدهم الجيل السابق ، وليس لدينا من يماثل جو پنر صاحب العبارات الصبيانية ، أو ما يماثل إدى كانتور الذى علم أطفالنا محاكاة أصوات صغار البط .

والتليفزيون كالراديو لا يشبع من استهلاك المادة ، دون أن يكفل لها أى نوع من أنواع الدوام . وربما كان أكبر الممثلين الهزليين للراديو ـ فريد آلن ـ الذى شكا من أنه فى طريقه إلى « النسيان » . وكان آلن ـ وهو ساخر رقيق الحاشية ـ من أكثر الرجال الذين عرفتهم الحياة فكاهة . فما الذى بقى لنا من إنتاجه ؟ مئات من الأسطوانات التى لا يستمع إليها اليوم أحد ، وكتابان . وكذلك انزوى فى ظلام نسبى أبرز اسمين من كتاب المسرحية ممن أنتجت الإذاعة . ولكن موهبة طبيعية بين الحين والآخر تنطلق فى الراديو أو فى غيره من وسائل الإعلام للجماهير . وأول اسم فى هذا الصدد هو أورسن ولز الذى كانت برامجه التمثيلية تنم عن إدراك سليم وذوق رفيع . وقد أمسى ولز ذائع الصيت على غير انتظار عندما كان يستمع إلى إحدى مسرحياته المستمعون فى وقت متأخر فحسبوا أن غزواً قد جاء من المريخ . ولم يشترك فى سلسته ـ التى لم تلق رعاية ما ـ نجم لامع . وفى مقابل هذا البرنامج ـ على موجة أخرى ـ

كان يذاع أكثر البرامج شيوعاً فى ذلك الحين . غير أن المستمعين بالرغم من ذلك كانوا ينصرفون جماعات جماعات عن هذا العرض المتنوع البراق لكى يشاهدوا ما كان يجرى فى برنامج ولز المتواضع . ولست أجد دليلاً أفضل من هذا للتعبير عن إيمانى بالذوق الشعبى — إذا ماتوفر له العرض الممتاز .

ولدينا أيضاً نوع آخر من الصورة الناطقة « الأشرطة الكوميدية » ، يطلع عليه يومياً ملايين الأمريكان . وقد كفت الصور الهزلية منذ أمد بعيد عن أن تكون كوميديات متكررة ، وهى اليوم تقدم لنا زادنا اليومى من القصص . وقل منها ما يتصف بالحماسة أو الأصالة ، وقد بات لها تأثير كبير على حياتنا القومية . وكان برنامج (كريزى كات) مفضلاً عندالمثقفين ، كما أن « المسرح الضيق » قدم لنا بو باى الذى كان يأكل السبانخ ، كما قدم لنا « ومبى » الذى كان يأكل الهمبرجر . وكان ميكى ماوس فاتحة لصناعة الصور الكاريكاتورية لصاحبها والت دزنى . وكذلك برنامج ليل آبنر فذ فى ذاته لأنه يقدم لنا الفوكلور الذى وضع ليلائم مدينة روجباتش . أما برنامج (بوجو) و برنامج (الفول السودانى) وهى أشرطة ناشئة نسبياً ، فهما من الدلالات المبشرة لأنها كوميديات أدبية تستطيع أن تجوز اختبار السخرية .

ونحن نتساءل : ما علاقة هذا كله بالأدب ؟ لقد قدمت لنا الأشرطة السينمائية ، والتلفزيون ، والكوميديات ، أدباً تنقله إلينا الصور كما تنقله الألفاظ .. والظاهر أن هذا التلازم بين اللفظ والصورة أمر لا يمكن أن نغض عنه الطرف ، لأنا لا نأبه باللفظ وحده إلا قليلاً . وقد نشرت قصص الأفلام ، ولكنها لم تجتذب عدداً يذكر من القراء . ونحن لا ننبذ المكتوب لأننا لا نقدر أفلامنا ونؤثر أن ننساها ، وإنما نفعل ذلك لأن الأفلام ذاتها يمكن أن تشاهد مرة

أخرى ، لا فى ألفاظ غير مجسدة ، ولكن فى صور ناطقة . ومن عجب أن هناك اليوم ـ برغم ذلك ـ سوقاً محدودة لمسرحيات التليفزيون المكتوبة ـ وربما كان ذلك لأنها تختلف عن مخطوطات الأفلام فى أنها مسرحيات رجل واحد ، يمكن أن تنسب إلى مؤلفين متفردين . وربما كان ذلك لأن برامج التليفزيون لا تتيسر مشاهدتها مرة أخرى فى أكثر الأحيان . وربما كان ذلك لأن كل امرىء يحس أنه يستطيع أن يكتب مسرحية للتليفزيون ، ولا يحتاج إلا أن يتعلم كتابة توجيهات التصوير .

غير أن الألفاظ وحدها قد انتعشت سوقها بين الجماهير ، كما انتعشت سوق الألفاظ مع الصور . فقد أمكن للطبعات الرخيصة أن تقدم الكتب الجدية بقيمة زهيدة . وهى تباع بأعداد ضخمة ، لطلبة الجامعات ، وللجمهور الذى لا يستطيع الحصول عليها من مكتبات الكليات . وفى قائمة حديثة لهذه الطبعات الرخيصة نجد ٩١٠٠ عنوان مطبوع ، والعدد آخذ فى الزيادة . وهذه الطبعات الرخيصة لا تهدم الكاتب الممتاز ولا تثبط همته ، بل هى تزيد من جمهور قرائه . ومن بين أولئك الذين يفيدون من هذا التطور شعراء فهمهم عسير من أمثال عزرا باوند و ا . ا . كمنجز . ونقاد عسيرون من أمثال بلاكور وفرانسس فيرجسن . وقد أخذت اليوم المجلات الجديدة مثل مجلة « فرجرين » تحذو حذو الكتب الرخيصة ، وأمست على الأقل إحدى المجلات الأدبية العتيقة مثل « مجلة الحليف » من المجلات ذات الطباعة الرخيصة . والنتيجة هى تشجيع انتشار الثقافة والمعاونة على إيجاد تلك المعايير الجدية التى يمكن أن نحكم على فنوننا الشعبية بمقتضاها .

(١٣)

المسرح بغير جدران

بقلم جيرالد ويلز

أخذت الدراما الأمريكية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية تحطم الجدران لكى تجد مجالاً أضيق فى نطاقه . وهناك نوعان من الجدران المتحطمة . النوع الأول ذلك الذى يحاكى برودواى ، والنوع الثانى ذلك الذى يحيط بالمجموعات الواقعية القديمة التى كانت تقام فى وقت ما تحت قبة تفصل ما بين خشبة المسرح والأوركسترا . وقد أزيلت القبة ذاتها فى كثير من الأحيان . ولا شك أن من مميزات المسرح الأمريكى فى الخمسة عشرة سنة الأخيرة أن الإنتاج الإقليمى والجامعى بعيداً عن برودواى كان له من الحيوية ما جعله يؤثر على برودواى . ومما يميز هذه الفترة أيضاً التنوع الشديد فى التجريب فى الإخراج المسرحى .

وأقصد بالنطاق الضيق الذى أشرت إليه: الموضوع . وقد أمسى كتاب المسرحية الأمريكان — منذ الحرب — إلى حد كبير — أشد اهتماماً بالفرد فى ذاته . وضيقت معالجتهم المجال الذى تتحرك فيه الشخصية الأولى فى المسرحية حتى إنهم قلما يسمحون له أن ينتمى إلى مجموعة أكبر من أسرته . وتغلبت الاهتمامات السيكولوجية على الاهتمامات الاجتماعية. وأضحت المسرحية النموذجية فى سنوات ما بعد الحرب أقرب إلى أن تكون دراسات سيكولوجية ، وربما كانت جنسية ، تخرج فى ملابسات غير واقعية ، وربما تعرض أول أمرها بعيداً

عن برودواى ، وقد تبلغ فى بعدها دالاس أو كليفلاند .

ولم يكن هذا النموذج الذى أجملنا وصفه عاماً شاملاً ، فقد كانت هناك استثناءات تشذ عن هذا النطاق . ولا ينبغى كذلك أن يحسب القارىء أن مجرد وصف المسرح بعد الحرب يعنى الإشارة إلى أنه جديد أو يدعو إلى العجب . فقد تعرض المسرح الأمريكى للموضوعات السيكولوجية بدرجة قصوى فى العشرينات . كما أنه قام فى هذه العشرينات ذاتها بتجارب مسرحية جدية . وكثيراً ما كان مسرح برودواى محلاً للطعن أو مجالاً للمحاكاة من أحد المسارح الصغيرة . ولم يكن ماتلا ذلك إذن كشفاً عن كل شىء لم يكن متوقعاً . إنما كان امتحاناً لطرق التى استخدم بها — وحورها — مسرح مابعد الحرب البناء التقليدى وطرائق وموضوعات المسرح الأمريكى ، ووفق بينها و بين العصر الجديد .

وقد تواضعنا على أن نطلق اسم « المجموعة التى بعدت عن برودواى » على تلك الزمرة التى اتفقت فى النظر إلى رأى جماعى أو اجتماعى ، والتى انضم شملها لكى تعبر عن هذا الرأى فى وجه المسرح التجارى المنبوذ . ولم يكن المسرح الريفى — مثلاً — إلا مسرحاً لكتاب المسرحيات — مجموعة من الرجال والنساء يؤمنون بأن الدراما يمكن أن تكون كأى لون آخر أدبية جادة . غير أن مسرح المدينة المنبوذ كان — برغم ذلك — يؤدى خدمة طيبة . فعندما كانت أية جماعة بعيدة عنه — أو أية فكرة — تقف على قدميها ، كان هذا المسرح التجارى يجتذبها إليه ، بنفس الطريقة التى يبتلع بها الحزبان السياسيان الكبيران فى هذا البلد أى حزب سياسى ثالث .

والأمر الفريد فيما يتعلق بالنشاط الذى ظهر بعيداً عن برودواى منذ عام ١٩٤٥ هو أنه كان مغامرة اقتصادية قبل كل شىء آخر . ذلك أن المجموعات التى ابتعدت عن برودواى كانت محترفة أكثر منها مجددة ، ودخلهم له من الأهمية ما لمُثُلهم . وتظهر تلك الناحية التجارية جلياً فى النشاط الراهن الذى ابتعد عن برودواى إذا أنت أنعمت النظر فى الطريقة التى تصل بها المسرحية إلى خشبة المسرح بعيداً عن برودواى . فليست هناك جماعات نجد فيها الممثلين والموجهين مخرجين ومديرين أيضاً . بل قلما نجد جماعة متصلة دائمة . ومن الاستثناءات الواضحة « الجماعة فى الميدان » التى قامت بعمل ذى أثر بالغ منذ نجحت فى إحياء مسرحية تنسى وليامز « الصيف والدخان » فى عام ١٩٥٢ . و بالرغم من أن كثيراً من الممثلين يظهر فى أكثر من إنتاج لهذه الجماعة ، إلا أن الجماعة هى فوق كل شىء آخر استمرار فى الإدارة والتوجيه ما دام جوزى كونترو أحد الثالوث المنتج الذى يهيمن على المؤسسة .

وكان المنتج بعيداً عن برودواى فى أكثر الأحيان — كنظيره فى المدينة — يبحث عن المسرحية التى يحبها أو التى يظن أن عدداً لا بأس به من رواد المسرح يحبها ، ثم يستأجر مسرحاً ، و يجمع من يقومون بالأدوار ، و يبحث عن موجه وعن مصمم ، و يستأجر مختصاً فى الإعـــلان ، ثم يؤدى العمل . ومما يدل على أن هذا العمل كان مربحاً أحياناً — وإن كان غير مربح فى أكثر الأحيان — أن المنتجين فى برودواى من أمثال روجر ستيفنز مثلاً ينتقلون اليوم بعيداً عن برودواى لإخراج أمثال هذه المسرحيات .

ولست أرمى من تأكيدى للدافع الاقتصادى لكثير من النشاط الذى

كان يجرى بعيداً عن برودواى الى أن أحط من قدر هذا النشاط . كان هناك إنتاج منحط من غير شك ، غير أن ما سجله المسرح البعيد عن برودواى — على وجه العموم — فى السنوات العشر الأخيرة أفضل وأشد تماسكاً مما صدر عن هذا المسرح عند أول ظهوره . ولقد كان ما كسبه المسرح الأمريكى ، بل الدراما الأمريكية من النشاط الخارج عن برودواى شيئاً كثيراً . فقد يسر لرواد المسرح كثيراً من روائع المسرح الحديث ، من أعمال أبسن وسترندبرج وتشيكوف وأوكيسى ولوركا — وهى مسرحيات لم تكن برودواى لتغامر بعرضها . كما قدم للجمهور الأمريكى المستمع كتاباً مسرحيين مازالوا فى الميزان — من أمثال بكت ويونسكو وچنيت وأداموف . ووجد فى المسرحيات الأمريكية مزايا فشلت برودواى فى إظهارها عند إخراجها للمرة الأولى . ومن المسرحيات التى لقيت جمهوراً عن طريق إخراجها إخراجاً ودياً فى المسارح الصغيرة مسرحية أونيل «رجل الثليج يُقبل » ، ومسرحية وليامز « هبوط أورفيس » . ومسرحية ترومان كابوت « قيثارة الحشائش » . كما أن النشاط الخارج عن برودواى أظهر أيضاً مجموعة من أصحاب المواهب فى التمثيل ، ودفع بالممثلين من أمثال كيم ستانلى ، وچيسن رو باردز الصغير ، وجيرالدين پيج ، وفرتز يفر ، وايرل هايمان إلى الجمهور الأكبر فى برودواى و إلى دور السينما . وكذلك المديرين — ومن أشهرهم كونتيرو — وجدوا مجالا للظهور بعيداً عن برودواى .

ويبدو أن هذه المسارح الصغيرة المزدهرة قد قدمت إلينا كل شىء سوى المسرحيات الأمريكية الجديدة . وهناك بطبيعة الحال إستثناءات مثل «الفتاة على طريق فلامينيا » لمؤلفها ألفرد هاى . وهى المسرحيات القلائل المؤثرة حقاً التى

ظهرت بعد الحرب ، و « نهاية الإنسان » لكالدر ولنجهام ، وكلاهما بدأ بعيداً عن برودواى . وفشل هاتين المسرحيتين عند انتقالهما إلى المدن الكبرى فى المسارح الضخمة دليل آخر على أن بعض المسرحيات يتطلب مسرحاً صغيراً ، وجمهوراً محدوداً . وإدراك هذه الحقيقة هو الذى حمل تنسى وليامز على أن يقدم مسرحية « فجأة الصيف الماضى » للإخراج بعيداً عن برودواى . ووليامز هو وليامز على أية حال ، وحتى هايز وولنجهام لم يتقدما إلى المسرح مجهولين ، لأن مسرحياتهما مقتطفات من روايات بلغت بالفعل مسامع القراء . وإذا كانت المسارح البعيدة عن برودواى تريد حقاً أن تقدم جديداً للدراما الأمريكية ، فلابد لها من أن تجد كتاباً مسرحيين جدداً ، كتاباً يستجيبون لقيودها ويتوسعون فى حريتها النسبية . وقد أخذ بعض الكتاب المسرحيين فى الظهور فى السنوات القلائل الماضية . ولعل (الصلة) لجاك جلبرت و (قصة حديقة الحيوان) و (الحلم الأمريكى) لإدوارد آلبى ، و (الابن الضال) لجاك رتشاردسن ليست سوى طلائع لهذه الحركة الجديدة .

ويمكن على سبيل المجاز أن نقول إن المسرح البعيد عن برودواى ، هو الأخ الأصغر لبرودواى ، أخ أقل ثراءً وأسوأ هنداماً ، ولكنه أشد إلحاحاً فى السؤال ، وربما كان كذلك أحد ذكاءً . وإذا استرسلنا فى المجـــاز قلنا إن المسرح إقليمى أشبه بابن العم الريفى الذى يثبت ــ بعد التحليل الدقيق ــ أنه أشد تهذيباً من ابن العم المدنى ، ومسرح الجامعة أشبه بذى القربى البعيدة . محافظ فى أكثر الأحيان ، ولكنه قادر على أن يقدم العجائب المستساغة . وبالرغم من أن برودواى تزعم أنها تتجاهل هؤلاء الأقرباء ، إلا أنها قد تستعير

منهم أى شىء – المسرح ، وكاتب المسرحية ، والممثل ، والمدير ، والوسائل الفنية فى الإخراج – أى شىء وضع موضع التجربة وأثبت نجاحاً عملياً .

وأود أن أنبه الى أن كلمة « الإقليمى » فى عبارة « المسرح الإقليمى » لا تعنى قيود الموضوع أو الإحساس الذاتى بالمكان الذى نقصده عادة حينما نتحدث عن الأدب الإقليمى . إنما نعنى بها تلك المسارح التى تزدهر خارج مدينة نيو يورك – فى سان فرانسسكو مثلاً أو فى لوس أنجلس ، أو فى كليفلاند ، أو دالاس ، أو هوستن ، أو توبيكا ، أو ميلووكى ، أو فيلادلفيا . ولا نعنى بها المسارح الصيفية ، وهى محاكاة باهتة لبرودواى ولا نعنى بها جماعات الهواة الذين يغرمون بتقليد آخر كوميدية نجحت فى العام السابق فى نيو يورك . إنما المسرح الإقليمى يتألف من تلك الجماعات المحترفة أو شبه المحترفة التى تبذل جهداً فى أن تنقل إلى المدن الأمريكية فى جميع أنحاء البلاد التماسك الذى تتصف به روائع المسرح الكلاسيكية والمسرحيات الجديدة . وكثيراً ما يكون وجود هذه الجماعات غير مستقر ، فهى تتألف وتنفض . وقيمة ما تقدمه يرتفع مرة وينخفض أخرى . وكثيراً ما يتوقف ذلك على صفة المدير ونوع الجماعة وتاريخ العام . والجيد منها يمتد تأثيره وراء المدن التى تعرض فيها .

والمسرح الذى كانت تديره مارجوجونز فى دالاس مثال طيب لذلك . وقد كان هذا المسرح يرحب بصفة خاصة بالمسرحيات الجديدة وكتاب المسرحية الجدد . ولم يكتف هذا المسرح – فى موسمه الأول فى صيف عام ١٩٤٧ – بتقديم أحدث مسرحية لتنسى وليامز « الصيف والدخان » ، بل قدم أيضاً كاتباً مسرحياً جديداً ، هو وليام إينج ، الذى أعاد كتابة مسرحية « بعيداً عن السماء » بعد ظهورها بعشر سنوات تحت عنوان « الظلام فى الطابق لعلوى » . و بعد

وفاة مس جونز فى عام ١٩٥٥ استمر المسرح الذى كان يحمل اسمها ، دون تأثير شخصيتها ، وكان تأثيره خارج حدود المدينة ضيقاً محدوداً . واليوم نجد أن عشاق المسرح فى جميع أرجاء البلاد يتطلعون مرة أخرى إلى دالاس ، يترقبون ما يتمخض عنه مركز مسرح دالاس الجديد . وجانب من هذا المركز مدرسة ، وجانب آخر مخزن ، وهو فى مقر مسرح فرانك لويد رايت ، يديره پول بيكر ، الذى جذب من قبل إليه الأنظار خارج حدود ولاية تكساس بما أخرجه فى جامعة بيلور .

وقد اعترفت مؤسسة فورد أخيراً بأهمية أمثال هذه المسارح الإقليمية للدراما الأمريكية ، وهو اعتراف قد يحرر بعض هذه المسارح على الأقل حتى تستطيع أن تسير دون الخضوع للدائنين . ولما تيسرت فى عام ١٩٦٠ لمسرح آلى فى هوستن ولنادى الممثلين فى سان فرانسسكو ومسرح فينكس فى نيو يورك هبات تبلغ مبلغ ما منحته المؤسسة فكرت فى العمل مع جماعات متفرغة . وأعتقد أن « مسرح أرنيا » فى واشنطن الذى يقدم له فورد منحة تساوى مقدار ما يكسب سيحذو حذو هذه المسارح .

وكذلك أسهمت المسارح الجامعية فى النهوض بالدراما الأمريكية . والحق أن كثيراً من هذه المسارح تنقصه إما الإمكانيات أو الخيال الذى يساعد على إجراء التجارب الجديدة ، إلا أن هناك بعض حالات استثنائية ناجحة . وقد أخرجت جماعة كيرتيس كانفيلد فى ييل أولاً إحدى مسرحيات ماك ليش ، ثم قامت بتمثيلها فيما بعد على المسرح الأمريكى فى المعرض العالمى ببروكسل . أما النشاط المسرحى فى هارفارد — على الأقل حتى افتتاح مركز للمسرح الجديد هناك — فقد

كانت تنقصه الإدارة الرشيدة . و برغم ذلك فقد انبثق عن نشاط هذا المسرح المتنوع أخيراً جداً كاتب مسرحى خيالى هو آرثر كوبيت . وقد أدت مسرحية كوبيت « أبى ، أبى المسكين ، لقد حبستك أمى فى الحمام ، وأنا من أجلك حزين» إحدى جماعات الطلاب الجامعيين أول الأمر . وهى مسرحية قريبة الشبه بمسرحيات يونسكو ، موضوعها أمريكى ، ونقدها لاذع .

ولنترك الآن جدران مسرح برودواى المتداعية ، وننظر إلى جدران الإعداد الواقعى للمناظر المتداعية هى أيضاً . كانت «سيلست هولم» منذ عهد غير بعيد ضيفة التليفزيون ، فقالت إنها مثلت فى المسرح المستدير الجديد ، وكان مرة على شكل ثلاثة أرباع الدائرة ، ومرة على شكل نصف دائرة ، وأنها كانت فى سبيل البحث عن شكل جديد تقوم فيه بالتجربة . وفي هذه الفكاهة مغزى لأن المسرح الأمريكى كان بسبيل تجريب أشكال متعددة فى السنوات التى أعقبت الحرب. كما أن جلن هيوز طور فى جامعة واشنطن فى مسرحه المستدير ذى السقف المائل فكرة المسرح المستدير خلال الثلاثينات من هذا القرن . ولكن هذا اللون من الإخراج — حيث كان المستمعون يحيطون بالممثلين إحاطة كاملة — لم يصبح شائعاً إلا فى الأربعينات . وقد أخذت المسارح الصغيرة ومسارح الجامعات بهـذه الفكرة لأنها بسطت بعض المشكلات المتعلقة بالمناظر والمكان . ومن دواعى إجراء هذه التجربة الاقتصادية — كما حدث فى فندق أديسون بنيويورك — هو أن فتور نشاط النوادى الليلية عقب الحرب مباشرة أخلى المكان الذى أمكن تحويره بسرعة و بنفقات زهيدة إلى مسارح مستديرة .

أما الميزة الدرامية لهذا اللون من الإخراج — كما يقول المؤمنون به — فهى

أنه يوجد بين المشاهدين والممثلين صلة يقطعها بالضرورة المسرح المرتفع . فإذا كانت المسرحية ملائمة ، والممثلون قادرين حدث هذا التبادل . ولكن المسرح المستدير بالنسبة إلى بعض كتاب المسرحية - مثل إبسن أوشو - غير ملائم ، كما أن المسرح الخشبي المرتفع الضيق لا يلائم شيكسبير ومن ثم فإن المسرح المستدير لم يحل جميع مشكلات المسرح كما ظنت مارجو جونز حينما أخرجت كتابها عنه في عام ١٩٥١ . وبمجرد ما شاع هذا الشكل من أشكال المسارح أخذ يتعرض للتعديل . « فالدائرة وسط المربع » مثلاً لم تكن قط دائرة ، بل كثيراً ما كانت الدائرة ناقصة ، تبلغ ثلاثة أرباع الدائرة فقط ، لأن هذا الشكل أكثر ملاءمة للإخراج . أما الدائرة الكاملة فلم تستخدم استخداماً مجدياً إلا في خيام الموسيقى التي تنتشر الآن في جميع أرجاء البلاد حيث يمزج المشاهدون في الصيف سرورهم بالكوميديا الموسيقية باستمتاعهم بلعب السرك .

أخيراً أود أن أقول إن عقلية الجمهور الذي انجذب إلى المسرح الأرضي أهم من المسرح ذاته . فبينما كان دعاة هذا المسرح يجلبون المتفرجين في دوائر ، كان بعض المخرجين الآخرين يندفعون نحو الجمهور مستخدمين الممرات والمنصات ، وكل الحيل الأخرى التي تعاون على تحطيم الجدار الرابع غير المنظور الذي يقع بين المتفرجين والممثلين . والمسرح بهذا الحجم وهذه الصورة كان له أثره في تصميم المعدات . ففي السنوات التي أعقبت الحرب مباشرة تطلبت مسرحيات مثل « وفاة بائع » و « عربة اللذة » إعداداً إيحائياً أكثر منه واقعياً ، ووفقت فعلاً إليه . ففي مسرحية « البائع » مثلاً استطاع جو ملزنر بتصمياته المتنوعة الخيالية أن يمكّن الشخصيات من التنقل لا من غرفة إلى غرفة فحسب ، بل كذلك من عام إلى عام ، ومن حلم إلى حلم وبدا عندئذ كأن الطرق التعبيرية التي شاعت في

العشرينات قد استؤنست لكى تلائم نوعاً جديداً من المسرحية الأمريكية ، نوعاً خفف من واقعيته بالرمز والحالة النفسية .

ومن سوء الحظ فيما أظن أن انتكس هذا الاتجاه أخيراً . وتوارت الحماسة وقوة الابتكار اللتان تميز بهما إعداد مناظر المسرح الأمريكى فى الأربعينات الأخيرة ليظهر مكانها — من ناحية — نوع من التلاعب العصبى الذى يمثله إعداد ملزنر لمناظر مسرحية «طائر الصبا العذب» ، وتحل محله — من ناحية أخرى - واقعية عنيفة فوتوغرافية فى الإعداد كما فعل رالف أولزوانج فى المسكن الذى أعده لمسرحية « زبيبة تحت الشمس » .

وإذا كانت الآمال التى انتعشت أيام مسرحية « البائع » قد فترت قليلاً ، وإذا كان من الجائز اليوم ألا نتمسك بالبساطة التى تحاول أن تحقق الشعور بالصواب عن طريق الإشارة والإيحاء ، فإنه لم تعد هناك ضرورة على الأقل لكى يحس كاتب المسرحية الأمريكى ومصمم المناظر بالخضوع المطلق لنوع واحد من الإعداد يتحكم فيهما . فالمسرحية الآن تستطيع أن تتحرر وأن تنساب كالكوميديا الموسيقية — إذا تطلب الموضوع ذلك . وهناك فى واقع الأمر مايدعونا بشدة إلى الظن بأن إخراج المسرحيات الموسيقية على خشبة المسرح وتصميمها سيكون من بين المؤثرات الفعالة فى التخفيف من الواقعية على خشبة المسرح الأمريكى .

ومن العجيب أن التليفزيون هو أيضاً من بين هذه المؤثرات . فبالرغم من أن الدراما التليفزيونية واقعية صارمة ، فإن واقعية هذا الجهاز ليست بحكم

الضرورة هى واقعية المسرح . فالمسرحيات التليفزيونية تتألف من مناظر دقيقة . والإخراج يسير سيراً حثيثاً خلال مجموعة من أوضاع صغرى لايجد الممثلون فيها مجالاً إلا للحد الأدنى من الحركة فى أقصر فترة من الزمن . فإذا نحن نقلنا هذه الطريقة إلى المسرح أمسى ما كان واقعياً بحتاً شيئاً مصطنعاً ، متكلفاً فى الوضع والإضاءة . وحتى مسرحية تقليدية روعيت فيها الطريقة القديمة مثل مسرحية « معجزة العامل » لمؤلفها وليام جبسن تتصف فى الغالب بكثير من الانسياب . ولايتردد المؤلف هنا فى أن يسمح لنفسه بالمناظر القصيرة ، والتغيير السريع فى الزمان والمكان ، وتمثيل موقفين فى آن واحد على المسرح ، وتعدد الأوضاع ، وتنقلها ، والإضاءة المفاجئة ، وعدد ضخم من الحيل المسرحية تحت تصرف الكاتب ، ولكن جانباً من الرغبة فى استخدام هذه الحيل على نطاق واسع يرجع إلى محاولة تقريب مرونة المسرحية التلفزيونية إلى خشبة المسرح . ويؤكد هذا التشابه بين خشبة المسرح والتلفزيون اشتغال عدد كبير من كتاب المسرحية المعاصرين بالناحيتين — مثل بادى تشايفسكى ، ورتشارد ناش ، وجور ڤيدال ، وشيمون ونسلبرج .

وبالرغم من أن المسرحية التليفزيونية تستخدم نوعاً من الحرية فى التكوين ، إلا أنها عادة تتقيد فى الموضوع . فالشعور بضيق المجال الذى يكمن فى طريقة الإخراج ، والحاجة إلى تسليط الأضواء على شخصية واحدة ، أو على مجموعة صغيرة من الشخصيات ، يرغم الكاتب التليفزيونى على معالجة المشكلات الفردية فالمسرحية السيكولوجية إذن — دون المسرحية الاجتماعية — أصبحت

هى المسرحية التى تتطلبها الدراما التليفزيونية . وكذلك أمست هى المسرحية التى تطلبها المسرح فى الإثنتى عشرة سنة الماضية .

وبالرغم من أنى أشرت إلى وجود علاقة سببية بين التليفزيون والمسرح فيما يتعلق بالتأليف والإخراج ، إلا أننى لست أرى علاقة أقوى من علاقة التشابه فى الموضوع . وربما كان من الحق أن نجاح الدراما التلفزيونية الحية فى السنوات الأولى من الخمسينات قد غذى ميلاً كان بالفعل قد ظهر على المسرح . ومن المؤكد حقاً أن أولئك الكتاب الذين انتقلوا من التليفزيون إلى برودواى جاءوا معهم بنوع من الولاء للون المسرحية التى كانوا يقدمونها للشاشة الصغيرة . والأمر المهم — على أية حال — هو أن المسرح الأمريكى بعد الحرب قد أحاط المسرحية السيكولوجية بحماسة لم يألفها المسرح منذ العشرينات عندما تسرب فرويد فى نهاية الأمر إلى برودواى .

وفى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة كان هناك عدد من المسرحيات شاركت فيها ملابسات الموضوع الإضاءة المفاجئة فى تصوير الشخصيات ، كما نجد فى مسرحيات مثل « القرار النهائى » لوليام وسترهينز . غير أن المسرح الأمريكى — حتى مع هذا — كان قد كف عن اهتمامه صراحة بالمشكلات الاجتماعية . وكانت هناك مجموعة من المسرحيات عن علاقات الزنوج بالبيض — مثل مسرحية « الجذور العميقة » لأرنود دسو وجيمزجو — غير أن هذه المسرحيات كانت اجتماعية بالتلميح دون التصريح . ولما كان اهتمامها فى أغلب الأحيان بأخلاط الأجناس فقد كانت عبارة عن صورة من صور المسرحيات العامة المألوفة ، التى تؤثر العواطف الخاصة على المشكلات العامة . وتعتبر مسرحية « موطن

الشجاع» لمؤلفها آرثرلور نتس نموذجاً للسنوات التى جاءت إثر الحرب مباشرة . ولما كان إخراجها فى عام ١٩٤٥ فقد كانت قريبة العهد بالثلاثينات ـ فاهتمت بمشكلة من المشكلات التى تمس المجتمع فى صميمه ، وهى مشكلة اضطهاد الساميين، ولكنها تطلعت إلى الخمسينات فى معالجتها المشكلة بطريقة سيكولوجية بحت .

إن المسرحية العادية فى الخمسينات تهتم بمشكلات الملاءمة أو التوافق بين الفرد والبيئة . وكثيراً مانجد بطل المسرحية فى موقف عائلى حيث تكون الزوجة والوالد والولد خصوصاً ، يدفعونه أو يصرفونه عن الإدمان فى الشراب أو الشذوذ الجنسى ، أو الانهيار العقلى ، أو الإدمان فى تعاطى المخدرات ، أو مجرد الملل . فإذا لم تكن هناك أسرة ، كانت هناك مشكلة حب أو منازلة تقوم بتوتير الأعصاب أو التخفيف عنها . وكثيراً مايكون الحل جنسياً ، فيتم إنقاذ البطل جنسياً عن طريق التدخل الطفيف . وأشهر مثال لذلك بطبيعة الحال هو قصة « شاى وحنان » حيث أنقذت زوجة الأستاذ تلميذه من بوادر الانحراف الجنسى بتقديم جسمها علاجاً له . وكذلك نجد أن كثيراً من الحوار فى المسرحية العادية مصوغ فى التعابير السيكولوجية ، والنغمة الغالبة هى الوعظ الذى لامفر منه .

وكثيراً ما كان كتاب المسرحية الأمريكان معلمين ومصلحين . وقد أمسى كاتب المسرحية فى سنوات مابعد الحرب ، بعد ماأضحت المسرحية الاجتماعية غير شائعة ، نوعاً من المرشد فى شئون الزواج ، الذى يصر على أن الحب ـــ الذى يقصد به الجنس عادة ـــ يتغلب على كل شىء ، أنظر مثلاً إلى نهاية مسرحية « الظلام فى الطابق العلوى » لمؤلفها وليام إنج فبعد مايفترق

المسرح بكل أمر معقد من الخيانة إلى التعصب ضد السامية يجد إنج حلاً لجميع المشكلات فى إرسال رد بن فلاد وزوجته إلى الطابق العلوى وأيديهما متشابكة . وقبل ذلك فى المسرحية نجد المؤلف يعطى القراء درساً طويلاً موضوعياً صريحاً فى شخصية أخت مسزفلاد ، وهى شخصية تدعو إلى الاستهزاء وإلى الإشفاق معاً ، لايسعها أن تتخلى عن الحديث عن برودها الجنسى ، وما فعلت لزواجها وحياتها . وربما كان إنج — الذى يستر مركباته العاطفية فى غشاء من الجدية — خير مثال للكاتب المسرحى فى الخمسينات . ومسرحية « الظلام فى الطابق العلوى » — التى تهبط فيها الدراما السيكولوجية فى نهاية الأمر إلى مستوى النصيحة الصحفية — ليست خير مثال لمسرحياته فحسب ، بل هى أيضا أكثرها شيوعاً .

وحتى مسرحية « الرجل العاشر » لمؤلفها بادى تشيفسكى — وبالرغم من اختلافها الظاهرى — هى إلى حد كبير على غرار نمط إنج واندرسن ولورنتز . وبالرغم من الهزل الذى يشبه الكوميديات الألمانية القديمة والذى نلمسه فى البحث عن (منيان) واستخدام التصوف استخداماً غامضاً فى عرض (دبك) فإن مسرحية تشيفسكى لاتزيد كثيراً عن قرار العاشقين الشابين المعذبين أن يتشاركا فى الألم ، وأن يجربا القوى العلاجية الكامنة فى « الحب » . وليس من شك فى أن كل من شاهد مسرحية منصف الليل لتشيفسكى أو مسرحياته التليفزيونية السابقة لم يدهشه أن يجد عنده موضوعات سيكولوجية أكثر مما يجد موضوعات خارقة للطبيعة .

وأمست الكوميديا فى أكثر الأحيان شبيهة جداً بالدراما الجادة فى

السنوات التى أعقبت الحرب . واختفت — من الناحية العملية — الكوميديا الرفيعة ، التى لم تألفها فى الواقع قط أمريكا اللهم إلا فى صورة منحرفة فى بعض مسرحيات بهرمان وفيليب بارى — اختفت تماماً إذا استثنينا اللمحات التى نلمسها فى مسرحية مثل « السرور من رفقته » التى ألفها صمويل تيلور . واختفت أيضاً الكوميديا الأمريكية الصادقة — المسرحية العاطفية القوية ، التى تشبه مسرحيات كوفمان وهارت . وبدا بعد الحرب مباشرة كأن «جارسون كانين » بمسرحيته « ولد بالأمس » ربما استمر فى هذا الاتجاه ، بيد أنه نقله إلى هوليوود فى أفلام سينمائية بلغت فى الإجادة مبلغ « النوع المتزوج» وهناك لقيت حتفها . وهى لاتوجد اليوم إلا فى الكوميديات الموسيقية مثل « الرجال والعرائس » . ولكن حتى هذه المسرحيات لابد لها من الكفاح لكى تجد لها مجالاً على المسرح إلى جوار المسرحيات الموسيقية ذات الهدف الأبعد ، وإلى جوار المسرحية الأمريكية الجديدة التى تقوم على أساس الأوبرتا الأوربية — أقصد الاستعراضات من أمثال « سيدتى الحسناء » التى وضعها ليرنر ولووى .

واختفت بتاتاً تقريباً الكوميديا الساخرة — وبخاصة تلك التى تسخر من السياسة . والمسرحية الوحيدة التى تجد فيها شوكة سخرية لاذعة مما ظهر فى السنوات القلائل الأخيرة هى « زيارة إلى كوكب صغير » ، وهى فكاهة مسالمة من تأليف جورفيدال ومن عجيب الأمر أن هذه المسرحية هى صورة مطولة من مسرحية تليفزيونية . وكان هناك عدد من المسرحيات التى لاتستحق الذكر هاجمت أهدافاً لاخطر منها مثل التماثيل فى ضواحى المدينة . وكان هناك أيضاً فكاهات

نجحت إلى اقصى حد ، مثل « رقصة الوالتز فى العيد المئوى » التى وضعها جوزيف فيلدز وجيروم كودوروف . وتبلغ هذه المسرحية قمتها عندما يركل الابطال واجهة جهاز تلفزيونى .

وربما كان خير نموذج للكوميديا فى هذه الفترة هى « لاعبان على الأرجوحة » لوليام جبسن . غير أنه من العسير أن نميز بينها وبين المسرحية الجدية العادية . حقا أن بها عدداً كبيراً من الفكاهات المقصودة ، التى تقدم غالباً على أساس افتراض أن كلمة السباب الخفيفة مدعاة إلى الضحك ؛ وللبطلة فيها علاقة بعيدة غامضة بالبطل الكوميدى المكتئب الذى يألفه المشاهدون ، حقاً أن بالمسرحية هذا وذاك ، غير أنها فى الواقع مزيج من الحلو والمر ، وهى عبارة عن نظرة عميقة إلى علاقة حب بين زوجين لا انسجام بينهما ، يحاول كل منها أن يخفى عزلته . . وعندما يفترقان فى نهاية المسرحية نجدهما أكثر ثراءً وكمالاً وأشد صلابة فى مواجهة التجربة التى يمران بها — وتلك هى التربية — بمعنى أعم — ومن المؤسف أن تنسى وليامز صاحب الموهبة الحقيقة للكوميديا المضحكة قد كتب مسرحية — « فترة التسوية » لا تختلف كثيراً عن مسرحية جبسن ، بالرغم من وجود بادرة من التهكم تسرى فى القصة فترفعها من مستوى الهبوط .

وربما كان تنسى وليامز وآرثر ميلر وحدهما من بين جميع كتاب المسرحية الأمريكان فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية هما اللذان لهما حق التتويج باعتبارهما أكبر الكتاب الدراميين . ولا يمكن الحكم لهما نهائياً بهذا الحق إلا بعد خمسين سنة أخرى على الأقل ، غير أن احتمال احتفاظ ميلر بهذا الحق يفوق احتمال زميله وليامز . ومهما يكن من أمر فإن كليهما لا ينخرط تحت حكم

عام يطلق على هذه الفترة ، كما يمكن أن ينخرط إنج أو جبسن . ولكن بالرغم من صفاتهما الفردية فإنهما ينتميان أيضاً إلى عهدهما .

فوليامز ـ مثلاً ـ شديد الصلة بالاتجاه المعاصر الذى يهتم بالمشكلات السيكولوجية، وإن كان يستخدم هذه المشكلات لكى يخدم أغراضه الخاصة . أبطاله يشكون الخيبة والعزلة كما يشكو أكثر الأبطال عند أكثر كتاب المسرحية المعاصرين ، ولكنه ـ باستثناء « فترة التسوية » و « الوشم الوردى » ـ لا يحاول أن يقدم لمشكلاته حلاً . وهو ينتمى إلى عهده إلى حد أنه يتطلع إلى كل ما هو صحيح ، ومتوسط ، ومنسجم . ويتضح ذلك حتى فى مسرحية « عربة اللذة » حيث نجد أن نظرته الغامضة إلى ستانلى المخرب تنقذ المسرحية من أن تكون معالجة صريحة لنقيضيه يمثل أحدهما بلانش والآخر ستانلى ـ الأول مثال للخير والثانى مثال الشر .

وليس من شك — على أية حال — فى أن وليامز ينجذب نحو أسرة بلانش ، وهم ضحايا هذه الدنيا . إن أبطال مسرحياته جميعهم تقريباً أغراب تفصلهم عن العالم المألوف صفات كالحساسية (التى نجدها عند بلانش) أو الطهر (كما نجد عند فال زافير فى « هبوط أورفيس ») أو الفساد الصارخ (كالشاعر الميت فى مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى ») . وهؤلاء الأغراب يجدون الفن والدين ، وكل الفضائل الروحانية التى تجعل الإنسان فى طبيعة أعظم مما هو، والتى يوضحها وليامز فى استخدامه الواعى للأسطورة فى المسرحيات الأخيرة ، وفى الميل نحو الرمزية فى الصور الهزلية التى رسمها فى مسرحياته الأولى . ولابد من هلاك

هؤلاء الأغراب أخيراً فى مجتمع « عدم الصدق » فيه — وهو التعبير الذى جاء فى مسرحية « قطة على سطح من الصفيح الساخن » — يفضل أكاذيب الفن والخيال الكبرى ، حيث يحل الاهتمام بالنفس محل تلك الصفة الجميلة التى لا تترك أثراً — أقصد : الإشفاق .

وفى التصور المفرق فى الخيال تكمن بذور القضاء على وليامز بيده . فالاشارات الكبرى لأبطاله وعنف أغراضهم تسوق وليامز إلى الأخذ بقالب الميلودراما ، والفاصل بين هذا اللون من المسرحية والهزل جد رقيق . إن موهبة وليامز الحقيقية فى التصوير الهزلى إنما تزيد الأمر تعقيداً . ومن المستحيل أن نأخذ الشاعر فى مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى » مأخذ الجد . قد يكون سباستيان قديساً بالاسم ، ولكن اللمحة التى نأخذها عنه من بين شفتى أمه توحى بالسخرية الكبرى . ذلك أن الرجل الذى ينطلق باحثاً عن الله ويجمع الصبية هو الزاهد الذى يقدر الجمال . والشاعر الذى ينظم قصيدة واحدة جيدة فى العام هو غاية الهاوى فى الفن . وسواء كانت السخرية المستترة فى مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى » مقصودة أو غيرة مقصودة فإن هذه المسرحية تظهر صعوبة وليامز ، وهى مشكلة الموازنة بين الكوميدى فى « العروس الطفلة » والكاتب الميلودرامى فى « عربة اللذة » .

ومهما يكن من أمر فقد بات من الجلى فى السنوات القلائل الأخيرة أن وليامز ليس من كتاب مسرحية الأفكار . وكل ماعنده لينتقل إلى غيره هو حساسيته ، وشعوره بالفزع من الدنيا شعوراً باطنياً شديداً ، هذه الدنيا التى يصفها

فى مسرحية « فترة التسوية » بأنها سجن لضعاف الأعصاب . والسؤال الذى نوجهه إلى الكاتب هو هذا : هل تخلى الحساسية مكانها للإشارة التى تمثلها ؟

وكذلك كان آرثر ميلر كزميل وليامز جزءاً من زمانه وأكبر من زمانه فى آن واحد فى تاريخ الدراما الأمريكية . ومسرحياته كمسرحيات معاصريه تتركز فى جانب يسير من الصراع الإنسانى . غير أن ميلر لايخلط البتة بين الجزء والكل . كل مسرحياته — حتى « البوتقة » — درامات عائلية تستخدم الأسرة محك اختبار البطل . ومع ذلك فإن ميلر الذى يعد كاتباً اجتماعياً بمقدار ماهو كاتب سيكولوجى يصر على أن يضع الأسرة فى النص، ويصر على الآراء المتعلقة بالمجتمع التى تتكون منها الأسرة والفرد والتى تمزقهما كذلك .

ومع ذلك فإن قوة ميلر ككاتب مسرحى لا ترجع إلى قدرته الواضحة على تجسيد شخصياته ، إنما ترجع إلى الموضوع الرئيسى الذى يكسب مؤلفاته المعرفة . إن أبطال مسرحياته جميعاً مضطرون إلى أن يروا أنفسهم رؤية واضحة . وهو نوع من المعرفة يكون أحياناً قاتلاً ، وأحياناً أخرى مدعاة للنصر . وفى كل حالة من الحالات نجد الفرد فى صراع مع صورة المجتمع التى قد تحكم عليه . إن جو كيلر فى مسرحية « كلهم أبنائى » وويلى لوما فى مسرحية « وفاة بائع » يقبلان الأساطير الأمريكية ، الأول يقبل أسطورة علو مكانة الأسرة ، والثانى يقبل أسطورة أهمية النجاح ، وكلاهما تحطم بسبب عقيدته . ومن الحق أن ويلى يدرك قبل وفاته أن هنالك مسالك أخرى أما جون بروكتور فى مسرحية « البوتقة » وإدى كاربون فى مسرحية « المنظر من فوق الجسر » فكلاهما يهتم باسمه — أى بكرامته كرجل . الأول

ينقذ اسمه والثانى يفقده بنفس العمل ، وهو الثورة على الانسجام الذى تتطلبه الجماعة . ومن الواضح — مثلاً — أن ميلر فى مسرحية « البوتقة » يبدى إدراكاً قوياً بصحة الصور التى يفرضها المجتمع على أعضائه أو بخطئها . ولكنه يهتم قبل كل شىء فى مسرحية بعد أخرى بحاجة البطل إلى فصل نفسه عن الصور الخاطئة والبحث عن الصور الصحيحة .

إن ميلر ووليامز كاتبان مسرحيان يعالجان السيكولوجيا بمعناها الشائع فى ظاهر الأمر فقط . ولكن اهتمامهما بالفرد هو فى الواقع أقرب إلى اهتمام كبار الكتاب المسرحيين فى العالم منه إلى اتجاه معاصريهم الذين وجهوا اهتمامهم إلى الباطن لا لكى يتلمسوا المعرفة فى نطاق ضيق ولكن لكى يتحاشوا الاضطراب فى عالم الأفكار العظمى . وفى السنوات التى أعقبت نهاية الحرب نجد أن التطورات التى حدثت فى وسائل الإخراج وطرق العرض على خشبة المسرح جعلت ما كان تجريبياً سهل القبول ، و بالرغم من أن هذه التطورات قد أحدثت ثغرات عميقة فى الجدران المنيعة للمسرح الواقعى فإن قلة صغيرة من كتاب المسرحية الأمريكان هى التى تشجعت على التسرب لكى تنفذ و يعلو شأنها.

إن ما نحتاجه فى الوقت الحاضر كتاب مسرحيون يحبون المغامرة الشديدة. ربما كان لدينا مسرح بغير جدران ، ولكن ما نحتاج إليه هو مسرح بغير حدود .

(١٤)

القصص الحديث : المغامر والرحالة

بقلم ر . و . ب . لويس

إن القصص الأمريكى منذ الحرب العالمية الثانية غنى من حيث الكم ، ولكنه من حيث النوع مضطرب متناقض. فقد صدر عدد من الروايات التى تتميز بالوضوح الفنى أكثر مما صدر فى أية فترة سبقت يبلغ مداها خمسة عشر عاماً . ولكننا لا نستطيع أن نجد بين هذه الروايات ما يبلغ مبلغ القوة الحاسمة عند فوكنر أو همنجواى أو حتى روائى مثل سكوت فتزجرالد ، كما يستطيع المرء أن يجد مستوى هؤلاء الكتاب بعد ظهور رواياتهم الأولى بنحو خمسة عشر عاما .

ولكن قدرة الجيل الروائى الحاضر تدعو إلى الإعجاب بطريقته الخاصة ، وهى تنم عن مقدار ما درس واستوعب من أعمال فوكنر الروائية وغيره من الكتاب : تنم عن مقدار ما اكتسبه هؤلاء أول الأمر عن طريق تجاربهم فى الشكل واللغة والنغم الروائى ، مما تجمع فأصبح مصدراً وطنياً أساسياً .

ومن الجلى أن صغار الكتاب قد التحقوا بالمدرسة ، ولكنهم فى كثير من الحالات لم يغادروا المدرسة قط . بل وفى كثير من الأحيان حقاً ابثوا فعلاً فى الجامعات التى اختاروها لأنفسهم ، مثابرين على دراسة فوكنر وتقليده ، يعلمون الأدب لجيل أصغر منهم ، و يعلمون مايسمى – مع العجب – « بالأدب الخلاق » .

غير أن هذه الدراسات لم تتمخض إلا عن القليل مما هو خلاق فعلا ، ما خلا بعض أعمال أكثر جودة ، صيغت في عناية ، وكتبت عن بينة ، ولكنها تتحصن في نفسها ، وتخلو عادة من الحياة .

وبرغم ذلك فقد بدأ يظهر فى ذلك الوقت نوع آخر من الرواية : نوع مختلف ولكنه ليس أقل تمسكاً بالتقاليد على طريقته الخاصة . ويمثل هذا النوع خير ما فى القصص الأمريكى بعد الحرب . وهو يميل فى ظاهره — مقابل القصص الذى يتميز بمجرد تقليد القديم — إلى أن يكون مهلهلاً فى شكله ، وأن يكون استطرادياً بل وغير مستوفى تركيبه ، محشواً بجزء كبير من الصور الممزقة ، وطريقة جديدة من العلاقات الأدبية . ولا نلمس فى هذا اللون كذلك أى أثر لفوكنر أو همنجواى . وربما كان من واجبنا ألا نتوقع ذلك . بيد أن الأسماء التى نذكرها بالتقدير هنا قد أبقت على فن القصص حياً فى أمريكا خلال الأوقات الفنية العصيبة ، وذلك لأن أصحابها أدوا ما كان يؤديه دائماً غيرهم من الروائيين الذين يفوقونهم كثيراً : فهم يعطوننا صورة نعرفها عن الاضطرابات الحيوية فى الحياة المعاصرة ، وهى فى الوقت عينه صورة مبدئية (أو صورة قصصية) تمكننا من الكشف وسط هذه الاضطرابات عن دلالة حية . ومن بين الأسماء التى تستحق شيئاً من التقدير أذكر خاصة هؤلاء : سول بيلو ، وج . د . سالنجر ، ورالف اليسن ، وجاك كرواك ، وجيمس پردى ، ونورمان ميلر . وسأقول كلمة فى كل منهم .

هناك بطبيعة الحال تباين شاسع بين هؤلاء الكتاب . وهم يأتون من جهات متعددة من البلاد ، ولكل منهم ماضيه الخاص : بينهم اليهودى والبروتستانتى

والزنجى والأبيض والمدنى والريفى العريق . وتنم أعمالهم عن تنوع شديد فى ظاهر المادة ، وفى مركز الاهتمام ، والقصد ، والنغمة . وهم ـ كغيرهم من أقدر الكتاب فى أى جيل أمريكى ـ يبدون نوعاً من الصفات الخاصة التى تميزهم عن غيرهم تماماً ، وهم على خلاف نظرائهم فى أى جيل أوربى خاص لا يمكن أن ينطووا جميعاً تحت عنوان واحد مميز : لكن من عجب الأمر أن التفرد العنيد فى حالتهم هو أحد العناصر التى يشتركون فيها جميعاً اشتراكاً قوياً . بل إن رواياتهم ـ إلى حد كبير ـ تجعل هذا التفرد موضوعها ، وهذا التفرد هو ماتهدف إليه شخصياتهم فى الروايات وأشخاصهم كمؤلفين فى عزم وتصميم . ورواياتهم تدل على تقبل التجارب وتأثر عميق مقصود بالحياة ، مع إحساس بالقلق وعجلة شديدة وإن تكن غير محدودة الهدف . وكأن هؤلاء الروائيين ، والشخصيات التى خلقوها ، قد تزعزعوا من أثر التاريخ الطويل العنيف الذى مرت به أمريكا (ويجب أن نذكر أن أمريكا لم تتعود التاريخ حتى عهد قريب) فى حين أن العالم الذى تتحرك فيه ـ فى الوقت عينه ـ الشخصيات التى خلقوها ـ خليط عجيب حقاً من الفوضى والتناسق ـ فوضى من الأسس الثقافية المقلقة ، وتناسق هو الاستجابة الرتيبة لضعاف القلوب لمحنة الفوضى . وكلا الظاهرتين ـ الفوضى والتناسق ـ الخصم اللدود للشىء الذى كانت له عند أحسن الكتاب بعد الحرب مكانة خاصة : وهو ما أسماه والت هويتمان «التشخيص» وما عرفه تعريفاً بليغاً بأنه « مبدأ الفردية ، فخر الإنسان وعزلته الجبارة — هويته — شخصه » . وإذا قلت إن مثل هذا التشخيص صفة مميزة عنيدة ، فذلك لأن العناد الصادق من مطالب الفردية فى هذه الأيام . ويحتمل أن تظهر الفردية التى

نصل إليها ونتشبث بها صفة مميزة خالصة فى العين ذات الجفن الثقيل التى ينظر بها المؤمنون بالتناسق .

وقد يكون من الملائم أن أذكر والت هويتمان فى هذا الصدد . ذلك لأن من الصفات البارزة عند بيلو وسالنجر ومعاصريهما ميلهم إلى الرجوع إلى بعض كبار كتاب القرن التاسع عشر ، يلتمسون لديهم المعونة والتأييد : فهم يرجعون إلى هويتمان ، وكذلك إلى مارك توين وهرمان ماڤل بنفس المقدار . وقد انجذب بيلو وسالنجر إلى البطولة الزلقة وإلى التوقيع العامى فى «هكابرى فين» أكثر من انجذابهما إلى أى شىء آخر . كما أن هولدين كولفيلد الذى يبلغ من العمر ستة عشر عاماً وهو من شخصيات سالنجر فى روايته « الصيد فى حقل الشعير » هو بعينه شخصية « هاك » ، جاءت فى وقت متأخر ، هى « هاك » متمدن من طبقة عليا ، المال يملأ جيوبه ـ ولكنه كذلك لا يزال مثل «هاك» ، مراهق فى الحياة ، يواجه صدمات الحياة وإغراءها مرة أخرى بنفس ذلك الخليط من السذاجة والبراعة والإيمان العميق الذى لا يتزعزع . أما رالف أليسن فقد وجد لدى ملڤيل الفوضى المظلمة الشديدة — وهى نظرته إلى التجربة الحديثة . ووجد لديه أيضاً الرمزية السحيقة الكبرى التى يعبر بها عن رأيه . أما جاك كرواك ونورمان ميلر فقد عادا إلى الروح الشاملة — الخيالية والحسية فى آن واحد — التى تميز بها والت هويتمان . بل إن احدى قصائد هويتمان الشهيرة ، وهى « أنشودة الطريق المفتوح » قد أمدت كرواك فعلاً بالعنوان الذى اتخذه لأحسن رواياته ، وهى « على الطريق » ، كما أمدته قطعاً بالدافع إلى كتابة القصة .

والحق أن كثيراً من الروايات الأخرى فى هذه القائمة المختصرة التى أقدمها

يمكن أن نسميها « على الطريق » دون أن نجافى حدود الدقة . والواقع أنه إذا كان الروائيون المعاصرون قد رجعوا إلى هويتمان وملفيل ومارك توين يستمدون منهم الوحى ، فإنما يعود ذلك إلى أنهم يلتمسون لديهم النموذج ، أو التعبير الوطنى الأصيل عن الإحساس بالتجربة فى الفترة التى أعقبت الحرب : وأقصد تجربة الحياة وكأنها على الطريق ، الحياة التى قد تكون أحياناً رحلة اعتباطية على طول طريق مفتوح طويل غايته أبعد من مدى البصرى ، طريق يخدع أحياناً و يمنى بالأمل أحياناً أخرى ، وهى رحلة لا يتمكن منها إلا أولئك الذين يحتفظون بقدرة على قبول التجربة والتأثر بها . و يستطيع المعاصرون أيضاً أن يجدوا لدى هويتمان وتوين وملفيل تلك الصفة اللازمة ، ذلك التشخيص ، تلك الحرية ، التى هى — فى الرواية المعاصرة — إما شرط للرحلة ضرورى ، أو هدفها الذى يكاد أن يكون مقدساً .

واختيارهم هذا (للرحلة) لكى تمثل الحركة فى رواياتهم هو الذى يبرر إلى حد كبير محاولة التكوين النسبية التى أشرنا إليها من قبل . فروايات بيلو وغيره استطرادية فى طبيعتها ، تنظمها سلسلة من اللقاءات الإنسانية التى كثيراً ما تكون متقطعة لا اتصال بينها . وهى روايات مغامرة — إذا توسعنا فى معنى هذه العبارة القديمة التى كان يقصد بها مغامرة الأوغاد — كما كانت فى الواقع رواية هكلبرى فين . وكما كانت « انشودتى » لوالت هويتمان — إذا نظرنا إليها بعين الحاضر . هى حكايات فى أسلوب فكه تروى المغامرات الاعتباطية التى قام بها فتية ذوو شباب جم خلال أسفارهم .

ولست أقصد أن أقول إن القصص الأمريكي بعد الحرب الذى كان له أبلغ الأثر قصص مغامرات بغير استثناء . فإن كثيراً من الكتاب ممن لا نرتاب فى موهبتهم ساروا على الدرب التقليدى القديم لكى يكشفوا فى عمق عن موقف أو مجتمع ثابت معين ، ولكى يعالجوا بالطريقة التقليدية دسائس عويصة لا رحلات سطحية ويعالجوا تكوين العلاقات وانحلالها داخل نطاق الشبكة الإنسانية المغلقة . هذه كانت طريقة جيمس چونز فى قصته الوعرة القوية عن دسائس العشق والحرب فى قاعدة حربية أمريكية ، وهى القصة التى عنوانها « من هنا إلى الأبد » . وهى طريقة وليام ستايرون، ذلك الكاتب المثقف المهذب ــ وسط الأنغام المتباينة ــ فى صورته عن متاهات المجتمع المظلمة — فى الجنوب الأمريكى ، والقصة عنوانها « أرقد فى الظلام » .

وهذه هى أيضاً طريقة نورمان ميلر النموذجية فى روايته « العراة والموتى » عن المحاربين فى المحيط الهادى التى لقيت مبالغة فى التقدير ، كما كانت تتصف بالمغالاة فى التحرير ؛ وكذلك فى روايته التى لم تنل ما نالت الرواية الأولى من الشهرة وبعد الصيت ، وإن تكن أشد أصالة بالرغم من قصر الحكاية فيها ، « ساحل باربارى » ، إذ تقف الحركة فيها عند حد التوتر والانحراف الذى يقع فى فندق صغير حقير فى بروكلين . ولكننى ذكرت ميلر فى قائمة من يمثلون قصة المغامرة لأنه الاستثناء الذى يؤيد القاعدة . أما عمل ميلر الوحيد الذى يحقق فى الواقع أمله العظيم فليس البتة رواية أو قصة . إنما هو مجلد عنوانه « إعلان عن نفسى » نشره فى عام ١٩٥٩ ، وهو نوع من السيرة الشخصية الأدبية ، أو سلسلة من يوميات اعتباطية مرتبة ترتيباً زمنياً . وهى مذكرات خاصة ، ونظرات فى النقد الأدبى ، ومقالات صحفية ، ومقتطفات من روايات لم يرد إتمامها أو هى فى سبيل

الإنجاز . وبينما كان ميلر فى الروايات الفنية أشد تمسكاً بالقديم وأقل إجادة ، فهو فى « إعلان عن نفسى » مغامر صريح ، وهو بهذه الصفة يجد الشكل الذى كانت قدراته الاستثنائية بحاجة إليه . وفى سرده لسيرة نفسه وروايته فى السيرة لقصة الباحث الشاب النشط الذى يمر بعدد من التجارب والمقابلات (وبخاصة فى المجال الأدبى الفوضوى بنيو يورك) وهى تجارب متقطعة لا صلة بين بعضها و بعض فى كثير من الأحيان — يواجهنا بحكاية تشبه على الأقل حكاية كرواك « على الطريق » . والواقع أن العنوان الذى اختاره ميلر هو صدى مقصود لهويتمان كما كان عنوان كرواك . فإن ميلر يذكرنا بقصيدة هويتمان الطويلة « أنشودتى » .

ولكن إذا كان كتاب « إعلان عن نفس » وكتاب « على الطريق » مع الروايات الكبرى لسول بيلو ورالف أليسون و ج . د . سالنجر وجيمز بيردى هى من روايات المغامرة بالمعنى الواسع للكلمة ، بمعنى أنها حكايات استطرادية عن رحلات اعتباطية ، فهى أيضاً روايات مغامرة بالمعنى الضيق . فهى تتركز فى مغامرات الأشخاص الذين يمكن اعتبارهم « مغامرين » ، أى متشردين أو خارجين على القانون . وهم يبدون لنا مخالفين للنظم والعادات التى يأخذ بها مجتمع الطبقة المتوسطة . إنهم أفراد ينظر إليهم المواطن العادى المحافظ الطائع للقانون بعين الريبة والحيرة . وقد يخالفون القانون فعلاً ، كلصوص السيارات عند بيلو وكرواك ، أو كالبطل الذى ليس له اسم فى قصة أليسون « الرجل الخفى » الذى يحرض بشدة على إنشاء منظمة سياسية انقلابية . وقد يكونون مخالفين للشرائع ، أهم صفاتهم العجز أو العزوف عن السلوك طبقاً للقانون الخلقى والاجتماعى الصارم السائد : مثل التلميذ الشارد الحساس المتحدى فى قصة لسالنجر ، أو البطل الأسمى

فى قصة « ما لـكولم » لجيمس بيردى ـ وهو شاب فريد لا يتحدى التقاليد بمقدار ما يسعد بجهله إياها .

مثل هذا العدد الضخم من المارقين على القانون ـ سواء بالفعل أو بالعقيدة ـ هو فى حد ذاته تعليق واضح على هذه الفترة ـ وهى فترة كان لها — على أية حال — أثرها فى الروائيين المعاصرين . ومن الجلى أن هؤلاء الخوارج يتشككون فى القيم التى يتمسك بها الجمهور ، والنظم التى يتشبثون بها ، والسلوك الذى تقره أغلبية زملائهم الأمريكان . ولـكننى أود أن أورد هنا ملاحظتين : الأولى ، أن الاتجاه السائد فى رواية المغامرات المعاصرة هو الـكوميدى ، والأشخاص المغامرون أنفسهم ليسوا مجاهدين ، وليسوا من الأبطال التراجيديين أو المضحين بأنفسهم ، وليسوا كذلك من المصلحين . إنما هم أشبه بطراز شارلى شابلن ، كوميديين متحركين ، يثيرون الضحك والإشفاق فى آن واحد من تشردهم وتحديهم .

والملاحظة الثانية أن هؤلاء الأشخاص ليسوا مجرد متشردين أو ثائرين . إنما هم يظهرون فى النهاية بمظهر الرحالة كذلك ، يتنقلون فى أرجاء عالم غامض معاد ، عالم فوضوى ومتناسق فى آن واحد ، كل منهم يسير نحو هدف خاص به — وكأنهم يحجون إلى كعبة الشرف والمـكانة والإيمان . والـكعبة فى هذه الروايات تبقى مختفية عادة ، ولـكنها توحى بالشعور بالهدف — وإن يـكن هدفاً غير مـكشوف — فى كل لقاء من لقاءاتهم ، كما تـكسب الرواية التى يتحرك فيها هؤلاء المغامرون شـكلاً — وإن يـكن شـكلاً ناقصاً فى أكثر الأحيان .

ولما كان هؤلاء الجوالة فى روايات جاك كرواك يبدون أدنى درجة من درجات الهدف فإن رواياته هى فى القائمة التى ذكرناها أقلها كمالاً فى الشكل ، ولذا كانت صفتها الأدبية أقلها تحديداً . وربما كان ذلك هو ما قصد إليه نورمان ميلر فى كتابه « إعلان عن نفسى » حينما قال عن كرواك « إنه يفتقر إلى النظام ، و إلى الذكاء ، والإحساس الروائى » بالرغم مما عنده من نشاط وحب جم للغة يبلغ حد العشق . والنشاط ملموس فى كل أجزاء « على الطريق » . وعشق اللغة هو الذى يحيط هذا النشاط بهالة من التقديس . وهذا هو الكتاب الذى استمد منه « الشباب الثائر » الإسم الذى أطلقوه على أنفسهم . وليس ذلك فحسب بل هو الذى ربط هذه الحركة (بطريقة مهما تكن غير مقنعة) بالتبرك ، أو بحالة من حالات التقديس . ولكن حتى هذا « الشباب الثائر » من رجال وسيدات ، الذين يقومون برحلات جنونية ، والذين يشربون النبيذ ، ويرقصون ، ويتحابون ، وهم يتجولون فى أنحاء البلاد جيئة وذهاباً ، من نيويورك إلى سان فرانسسكو : حتى هؤلاء يعبرون عن العبث الشديد من النشاط الذى يبذلون . يقول أحدهم إن الوظيفة النبيلة الوحيدة فى هذا العهد هى مجرد أن « يتحرك » المرء . يذكر ازاوى « إنى استرسلت فى أفكارى وسقت عربتى على طول الخط الأبيض على الطريق المقدس ، وحيداً فى الليل . ماذا كنت أفعل ؟ إلى أين كنت أسير » ؟ وهذا الضلال فى الطريق الذى يدعو إلى الذهول لا يرجع إلى أشخاص الرواية فحسب ، بل يعود إلى أمريكا ذاتها . ونجد البطل يسأل فى فصاحة « إلى أين أنت ذاهبة يا أمريكا فى هذه العربة التى تلمع فى ظلام الليل ؟ »

ومثل هذا التساؤل تلمسه فى « مغامرات أوجى مارش » لول بيلو . غير

أن هذه الرواية الضخمة الفسيحية تستطيع — مع العجب — أن توحى بمعنى من معانى الهدف الإيجابى بتأثير الإنـكار المتـكرر . ويرجع جانب من قوة بيلو الفنية إلى خلطه الماهر بين التقاليد الأدبيـة الأنجلو أمريـكية وبعض التقاليد الجرمانية . وأوجى مارش منقول عن هذا الفوكلور الجرمانى — وهو يشير إلى الشخص المضحك الذى يروح ضحية سلسلة من المغامرات الفاشلة . ولـكن أوجى خلال كل هذه المغامرات يصر على أن يقول « لا » لـكل إغراء يلاقيه . والأشخاص الذين يلتقى بهم (فى شيكاغو والمـكسيك ، وفى المحيط الهادى أثناء الحرب) يحاولون دائماً أن يستولوا عليه ، ويجندوه لغرضهم ، ويحولوه إلى عقيدتهم ، يتخذونه ولداً أو يـكسبونه زوجاً . غير أن أوجى يشق طريق النجاة من هذه المواقف ، لأنه — وإن عجز عن تحديد غايته المقدسة ـ يستطيع أن يدرك كل انحراف عنها فيبتعد عنه . أوجى مارش ـ فى عالم شغوف باستغلال الآخرين بطريقة شيطانية — رجل ليس من اليسير أن يستغل . وفى كل مأزق كوميدى يتورط فيه نراه يحتفظ بما يسميه هويتمان « الـكبرياء والعزلة التامة للـكائن البشرى في نفسه » ويلخص الموقف رجل اسمه إينهورن حينما يقول لأوجى : « إننى أكتشف فيك على حين غرة صفة معينة وتلك هى مالديك من (عناد) » . وهذا حق فى ظن أوجى ، فهو يقول : « عندى عناد ، ولدى رغبة شديدة في المقاومة وفى أن أقول (لا) » !

ويحاول العالم أيضاً أن يستغل الشاب هولدن كولفيلد فى رواية سالنجر « الصيد فى حقل الشعير » حيث يتجول هولدن ثلاثة أيام وثلاث ليال مخترقاً

نيويورك بما فيها من فوضى وتناسق . غير أن هذا المراهق المفكك الأوصال سوق اللفظ خفيف في حركته خفة أوجى مارش عند هروبه من الشباك المغرية التي يحاول أن يوقعه فيها أولئك الذين يقع بين أيديهم — مومسا كانت أو امرأة من المجتمع المتزمت ، ساقية فى بار أو مدرسة فى مدرسة . ومن العجب أن هذا الغر الساذج الذى خلقه سالنجر كانت لديه فكرة عن هدفه الحقيقى فى الحياة أوضح مما كان لدى أبطال بيلو وكرواك برغم كبرهم عنه سناً وبرغم أنهم يفرضون شخصياتهم ، ويرجع ذلك أساساً إلى أن رغبته لم تتقيد بالتمسك بشخصيته . إنها حياة رحيمة . وفى شيء من المراوغة والاستعادة يصف هولدن فكرته (لأخته فوبى) بأنها نوع من الحلم الذى يراوده . يقول : إننى لا أكف عن تصوير هؤلاء الصغار ،الذين يلعبون فى حقل الشعير الفسيح هذا وفى غيره من الأماكن . ألوف الصغار من حولى ، وليس بينهم كبير غيرى . إننى أقف على حافة جبل ، أتوهم السقوط ، فماذا أفعل ؟ إننى أتشبث بأى مخلوق يتسلق الجبل — أقصد إذا كان يعدو ولا ينظر إلى أين يتجه عندئذ أخرج من مكان ما وأمسك بتلابيبه . هذا كل ماأفعله طيلة يومى . أصيد فى حقل الشعير وفى كل مكان . وأنا أعلم أن ذلك حماقة ، غير أن هذا هو الأمر الوحيد الذى أحب فعلاً أن أقوم به » . ويكاد هولدن أن يتسلق الجبل بنفسه عدة مرات ، ولكننا نشعر أنه يحقق مطامعه ، فهو يصبح الصائد فى حقل الشعير .

وهذه النغمة التى تثير فينا الرأفة ، هذا الاختلاط الفعال بالآخرين ، نادر نسبياً فى القصص الامريكى المعاصر . كما كان دائماً كذلك فى القصص الأمريكى التقليدى . إن الأستجابة الأمريكية المألوفة لمحات التجارب كانت دائماً تؤكد

بجانب الشخصية ، تؤكد انعزال النفس البشرية انعزالاً تاماً — باعتبار ذلك أشجع أمل فى عالم تسوده الفوضى المدامة كما يسوده الانسياق الخاطف . ونعود إلى هذا الأمل فى رواية جيمس بيردى « مالكولم » التى يخاطب فيها أحد أشخاص الرواية غيره فى غضب قائلاً : « إبتعد عن روحى ! » كما نجده ممثلاً فى نهاية رواية « الرجل الخفى » لرالف أليسون ، وذلك عندما يتخلى راويته الزنجى فجأة عن مجهوده الطويل فى تحسين نصيب الإنسان بالعمل السياسى الجماعى ، وينتهز الفرصة ـ خلال ثورة عنصرية عنيفة فى حى هارلم بنيويورك ـ ليختفى فى جحر ، ويبقى تحت الأرض ، حيث يعيش بعيداً عن المجتمع معتمداً على قدراته وحدها ، متفكراً فى انهيار آماله الاجتماعية العريضة انهياراً تاماً مريراً مثيراً للسخرية .

غير أن قصة « مالكولم » وقصة « الرجل الخفى » تعوضان ـ من ناحية أخرى — نبذهما لجوانب كثيرة من الحياة المعاصرة بالطريقة التى يتعرف بها الكاتبان على الجوانب الهامة فى الحياة ثم الكشف عن خباياها . فإن بيردى وأليسون كليهما(كل بطريقته التى تختلف عن طريقة زميله تماماً)يدفعان بأبطالهما من الشبان العاجزين إلى درجة مضحكة لا فى وجه مجرد أفراد متنوعين ومواقف متنوعة ، ولكن فى وجه أفراد ومواقف تمثل المصادر الكبرى للقوة والقيادة فى عصرنا الذى نعيش فيه . ففى مالكولم — وهى رواية مبتكرة إلى حد بعيد تكاد أن تكون مجموعة تشبيهات كلها سخرية — نجد أن الأشخاص الذين نلاقيهم يمثلون على التوالى الفن والمال والدين (أو التدين على الأصح) والجنس والتمرد والموت .

أما رالف أليسون فيوسع الرقعة ، ولا يفتأ يدفع ببطله وسط مواقف مضطربة إلى درجة قصوى ، مواقف تنم عن القوى المعاصرة للعنصر والتربية والتكنولوجيا والجنس والسياسية .

وفى الكتابين نجد نوعاً من الترتيب المنطقى فى العناصر التى نلاقيها . ومن ثم فهى أنماط من المواقف فى التجارب التى يمر بها أشخاص الرواية . وليس تصميم الرواية ثابتاً قاطعاً وهو تصميم — على أية حال — محفوف بالتهكم المظلم .

إنه تصميم يفسر مقدرات البطل بإبراز العلاقة الواهية بين الالتزام الخلقى والمواقف — وهى واهية على الأقل بالنسبة إلى مصادر القوة والقيادة المعاصرة . غير أن هذا الإبراز إنما يؤكد فى الحقيقة الالتزام الخلقى لهؤلاء الأبطال الكوميديين ، فيؤكد ضمناً الالتزام الخلقى للمؤلف .

و يبين لنا كتاب من أمثال جيمس پردى ورالف أليسون — عند معالجتهم لهذه الأمور المحيرة — كيف يستطيع القصصى — حتى فى عالم خضعت فيه قواعد الأخلاق لعوامل الانحلال وحب الامتلاك — أن يحقق قواعد الفن القصصى ، تلك القواعد الفنية الباطنية التى نسميها (الشكل) والتى ينبغى أن تتوقف عليها دائماً حياة الفن القصصى . وعن طريق (الشكل) والقاعدة التى خلقوها بفنهم القصصى نستطيع — من جهة أخرى — أن نحسن قياس الفوضى التى تعم عالم الواقع الذى لابد لنا من استمرار العيش فيه بأية طريقة من الطرق .

(١٥)

الشعر
هل هو طبيعى أو مصطنع ؟

بقلم ويلارد ثورپ

سأل أحد خيار الشعراء الأمريكيين المعاصرين من الجيل المتوسط ، وهو روبرت لول ، هل يكون الشعر طبيعياً أو مصطنعاً . ولما كان شعره مصنوعاً فلا ريب أنه انحاز إلى صناعة الشعر . وبرغم ذلك فقد نبتت الفكرة التى تقول بأن أعذب الشعر الذى كتب فى أمريكا فى الوقت الحاضر هو من النوع الطبيعى - وانتشرت الفكرة فى انجلترا والقارة الأوربية . ولست أعتقد فى صدق هذا الرأى ، ولكن قبل أن أدعم دعواى لابد لى من النظر إلى الوراء ، إلى حالة الشعر فى أمريكا عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة .

تخلف الشعر فيما بين عامى ١٩٤٥ و١٩٥٥ لعدة أسباب . تخلف أولاً لأن إخراج الكتب فى طبعات رخيصة ضاعف من مبيع القصص جيدها ورديئها . واختفى الشعر أو كاد من رفوف محلات البيع الضخمة والشعبية التى امتلأت بهذه الكتب الرخيصة . وانصرفت عن الشعراء دور النشر القديم التى كانت تفخر على الأقل بوجود عدد قليل من دواوين الشعر بين قوائمها وبات من العسير جداً على الشاعر الشاب أن يقدم ديوان شعره الأول . ثم تضاءلت المجلات التى تنشر الشعر إذا قورنت بمجلات الطليعة فى العشرينات مثل مجلة (المكنسة) ومجلة (الانفصال) التى كانت تنشر كثيراً من الشعر لجيل

الشعراء حينذاك . ولما كان إنتاج ت . س . إليوت ، وعزرا پاوند ، وآلن تيت وجون كر، ورانسم ، و و . هـ .أودين ، و ا ١٠١ . كمنجز عظيماً ، بدا للكثيرين أن الشعر قد أشرف على الزوال ببلوغ هؤلاء الشعراء قمة المجد . ماذا لدى الشعراء المحدثين دلمور شوارتز ، وكارل شاپيرو ، وراندال جاريل ، وچون بريمان ، ورويرت لول ، وزملائهم الأحدث رتشارد ولبور ، ووليام مرديث ، وريد هويتمور ، ولويس كوكس — ماذا لدى هؤلاء يقدمونه فوق ما أخرجه من سبقهم من الشعراء المبرزين ؟ وإزاء هذه الظروف التي جابهت الشعراء بعد الحرب ، بدا كأن نظم الشعر ربما أمسى حرفة زمرة من الكتاب القلائل . وبات الموقف مظلماً حقاً .

وفي منتصف الخمسينات بدأ الموقف يتغير بصورة تدعو إلى العجب . فأمسى الناشرون القدامى أشد ترحيباً بالشعر . وأخرجت بعض مطابع الجامعات التي كانت من قبل تنشر عادة الكتب العلمية فقط — دواوين شعرية . وحذا حذو مطبعة جامعة ييل إنديانا ووزليان وأبرزا مجموعة من صغار الشعراء . وفي عام ١٩٥٤ بدأت مطبعة أولاد شارلس سكريبنر تصدر مجموعة تحت عنوان « شعراء اليوم » وتقدم أعمال هؤلاء الشعراء في مجلد سنوي جميل الإخراج . وبينما استمرت مطبعة « الاتجاهات الجديدة » ومطبعة « آلن سوالو » في مساندة شعراء الطليعة كما كانت تفعل دائماً ، أخذت تظهر محاولات جديدة في كل أرجاء البلاد — فظهرت مطبعة جروف ، ومطبعة موتيف ، ومطبعة أوريجين ، ودايفرز ، وجولدن كويل ، كما ظهرت مجموعة الجيب عن الشعراء ، التي أخرجتها مكتبة « أضواء المدينة » في سان فرانسسكو ، والكتب العامة التي يصدرها چوناثان وليامز في هايلاند بكارولينا الشمالية ، وغير ذلك . وقد

لاتعدو « المطبعة » فى بعض الأحيان أن تكون مجرد آلة للنسخ ، ولكن الشعراء المحدثين قد وجدوا على الأقل الوسيلة التى تمكنهم من إبراز شعرهم فى ضوء النهار .

وبدأت فى نفس الوقت بعض المجلات الصغيرة التى تكرس نفسها لنشر الشعر تنمو وتزدهر . وقد ظهر عدد واحد من مجلة « الشعر » لشهر يوليه من عام ١٩٥٩ عند ظهور أربعة من هذه المحاولات الجديدة وهى مجلات « إنسكيب » و « سان فرانسسكو رڤيو » و « هاف مون » و « قصائد ينى » ووعد محرروها فى نيو هاڤن فى أمل كبير بإخراج عدد يومى من صفحة واحدة خمس مرات كل أسبوع .

وكثير من الشعراء الذين نشرت لهم هذه المطابع والمجلات كانوا من الشعراء المجددين الثائرين أو (بيتنك) كما كانوا يحبون أن يطلق عليهم . وكيف تعرف الشاعر المجدد الثائر ؟ إنه من الطليعة من غير شك ، وإن كان من العسير فى الأغلب أن تتبين فى أى اتجاه يتقدم . إنه ثائر على المجتمع ، غير أن ثورته لا تمس السياسة لأنه يزدرى كل النظم الاجتماعية . إنه يطلب لنفسه أقصى درجة من الحرية الشخصية ، ويكتب حسبما شاء ، وغالباً مايبلغ نظمه أقصى درجات التحرر . وهو يعيش من أجل الهزات العاطفية ، يبحث عنها — إن اقتضت الضرورة — بتناول الكحول ، والتجربة الجنسية ، أو تعاطى المخدرات . وهو يؤثر صحبة الزنوج ، لأن الفكرة السائدة عن الزنوج أنهم أشد تحرراً من البيض . وهو يخالط عازفى الجاز ، لأن موسيقى الجاز تبعث فى المستمع إليها رؤى عجيبة . وهو يهدى شعره لوليام كارلوس وليامز أو إلى بطل آخر من الشعراء الثائرين المجددين

أو إلى الروائى كرواك ، الذى ولد فى لول بماسانشوستس ، وسار على الطريق منذ ذاك الحين .

وكلمة « بيت » التى يطلقونها على أنفسهم لها على الأقل ثلاثة معان . فهى قد تعنى الطبقة السفلى من المجتمع التى انهزم فيها الشاعر وسط التقاليد التى يمقتها . وهى تعنى أيضاً النبض ، أو نغم الجاز التى يعتقد أنها تدل على النبض الحقيقى للعصر الذى نعيش فيه . ويقول چاك كرواك إنه اخترع هذا الاصطلاح وأنه مجتزأ من كلمة beatitude ومعناها الغبطة .

ويوصف هؤلاء الشعراء الثائرون المجددون أحياناً بأنهم «بوهيميون محدثون» . غير أن بوهيميتهم ـ كما قال الناقد نورمان پودهورتز ـ تختلف جد الاختلاف عن بوهيمية العشرينات من هذا القرن . فهذه البوهيمية الأخيرة « تمثل النزعة التى تميل إلى نبذ الإقليمية ، والوضاعة ، والنفاق الخلقى فى الحياة الأمريكية» . ومثلها العليا هى الذكاء والتثقيف . أما بوهيمية الخمسينات فهى طبقاً لما يقول مستر «پودهورتز» تمادى «الحضارة وتقدس البدائية ، وحكم الغريزة ، والطاقة الحيوية ، والدم » .

والمشقة الكبرى التى نلاقيها عندما نتحدث عن الشعراء المجددين الثائرين هى فى التعرف إلى أماكنهم . ذلك أن لهم طريقة فى الاختفاء إما فى الأوساط المحترمة الرفيعة أو بعيداً عن المجتمع فى الصمت والهدوء . وأشهر هذه الزمرة آلن جنزبرج الذى كتب قصيدة عنوانها « النباح » حظر نشرها فى شيكاغو وسان فرانسيسكو لما حوت من أدب بذىء سافر مكشوف . وكثير من أبيات هذه القصيدة يبرر صحة هذه التهمة . ولكن السطور الافتتاحية الأولى عنيفة ، وقد أصبحت اليوم ذائعة معروفة ، نوجز ، معناها فى الأسطر التالية :

« إن خير العقول فى جيلنا تروح ضحايا الجنون والحرمان . .. أصحابها يجرون أذيالهم خلال أحياء الزنوج قبل بزوغ الشمس باحثين عن مثيرات الحياة ... يستمعون إلى موسيقى الجاز ويسبحون فى الخيال ... يمرون على الجامعات ساخرين .. تنبذهم المجامع العلمية بتهمة الجنون ونشر الشعر البذىء.. لا يكادون يسترون أبدانهم ... ينفقون أموالهم عبثاً ... يرسلون لحاهم ... ميممين شطر نيويورك ... يأكلون النار ويشربون الترياق ... يطهرون أنفسهم كل مساء » .

وهكذا فى أجزاء القصيدة الأربعة التى تشمل ثلاثه عشر صفحة من الشعر الماجن ، الذى يمجد فيه الشاعر كما قال أحد النقاد « طريد المجتمع المثقف ، وهو صنو المتشرد الذى يجوب القارات مقاتلاً » . وبالرغم من أن النقاد قد حطوا من قدر قصيدة « النباح » فقد راجت سوقها ، وأعيد طبعها ثمانى مرات ما بين أكتوبر من عام ١٩٥٦ وسبتمبر من عام ١٩٥٩ .

وقصيدة « النباح » منشورة فى مجموعة الشعراء للجيب التى أخرجتها دار « أضواء المدينة » فى سان فرانسسكو لبيع الكتب ، وهذه الدار هى إحدى مراكز البوهيمية الجديدة . و « أضواء المدينة » تنشر كذلك شعراً لجريجورى كورسو ولورنس فرلنجتى صاحب الدار . ولم يكتب كورسو شعراً كثيراً . ولست أعرف له إلا ثلاثة دواوين رقيقة : الأول (عذراء براتل) — ويشير إلى شارع براتل فى كمبردج بما ساتشوستس — والثانى (جاسولين) والثالث (مولد الموت السعيد) . ولا يرفع كورسو صوته فى الفضاء مثل جنزبرج . وإنما يقرب شعره من صورة المثل الأعلى للشعراء الثائرين المجددين بتقليد تأثير الجاز التلقائى المتفجر .

عينه سريعة اللمحات وأذنه سريعة الالتقاط . غير أن الألفاظ النابية التي يستعملها قليلة . وسوف يحتاج في القريب العاجل إلى ألفاظ أخرى .

أما لورنس فرلنجتي فيذكر لنا على غلاف (جزيرة العقل النائية) أنه يسعى إلى نظم شعر كشعر الشوارع . . . يسعى إلى أن يخرج الشعر من قدسه الجمالي الباطني ، ومن حجرة الدرس إلى الطريق العام . حدق الشاعر في سرته طويلاً « بينما العالم يسير » ، وإليك موجزاً لبعض « رسائله الشفوية » من أحد دواوينه الشعبية :

« هيا بنا إلى أسفل المدينة حيث الرعاع في ملابسهم الرثة ملوك غير متوجين في طرقات المدينة السفلى . هيا بنا نطعم الحمام عند مبنى البلدية ، ونحثه على أن يؤدي واجبه في مكتب رئيس المجلس . أسرعوا فقد حان الحين ، والنهاية قريبة . والكوارث تترى في وضح النهار ، والكلاب حبلها على الغارب والبنات في الطريق ، والحانات خافقة .

«هيا نضرب في قلب البلاد حيث تكثر الحانات والمطاعم الرخيصة وتنشر بيننا الفوضى . النهاية قريبة ، والجولف يلعب عند (الشجرة المحترقة) والمطر يهطل غزيراً ، والرجل الخلي يغط في نومه . إن فيضاناً آخر سيغمر البلاد ، وإن يكن مخالفاً لما تظن . ولدينا من الوقت متسع لكي نغطس ، ولكي نفكر .

« كم أود أن أهبط إلى المجتمع . وكم أود أن أتحرر .

« سيري أيتها العربة الحبيبة على الحذاء المنخفض ، فليس هناك ما يدعونا إلى انتظار الكاديلاك . . . »

واعتقد أن هذا الشعر كان شفوياً لأن صاحبه دونه لكي ينشد على نغم

المجاز . ولكن لست أدرى لماذا أطلق عليه اسم الرسائل .

وإذا نحن درسنا حياة بعض الشعراء الآخرين الذين نشرت «أضواء المدينة» دواوينهم ، استولى علينا الذهول والدهشة . فإن كنيث ركسروث فى القائمة ، ولكنه ليس غراً من الشعراء الثائرين . وقد كان بطلاً مع وليام كارولوس وليامز من أبطال هؤلاء الشعراء حتى عهد قريب جداً ، ولكنه ولد فى عام ١٩٠٥ ، وقد ظهر أول ديوان شعر له فى عام ١٩٤٠ . وكذلك كنيث باتشن من شعراء « أضواء المدينة » المحببين ، ولكنه يبلغ من العمر الآن التاسعة والأربعين ، وقد ألف خمسة وعشرين كتاباً .

وهنالك شاعران شابان آخران من شعراء « أضواء المدينة » ، وهما روبرت دنكان ودنيس لفرتوف . وهما يمثلان اتجاه شعراء الطليعة فى أى عصر ويتسنمان ذروة التقدير . وقد عرضت مجلة (الشعر) دنكان فى شىء من الإجلال ونشرت له شعره . وكذلك أثنى ركسروث على دنيس لفرتوف ونعتها بأنها أفضل شعراء الطليعة ، وإن يكن نظمها لا ينم عن الجرأة فى التجديد . وكل فضلها أنها أتقنت ما أداه شعراء النظم الحر منذ خمسة وأربعين عاماً . وهى سيدة إنجليزية تزوجت من أمريكى وكانت لها سمعة طيبة قبل قدومها إلى هذه البلاد .

وإذا أنت انعمت النظر فى حركة الشعر الطبيعى تبدد أمام ناظريك كما تتبدد المياه فى الرمال . وأستطيع أن أزكى بضعة أسماء أخرى — مثل شارلس أولسن (وهو شاعر ثائر كذلك تقدمت به السن) وروبرت كريلى وجرسن كروز وجيل أرلوفتز — ولكن الشعراء الثائرين يشيخون أو تتقدم بهم السن عندما يحققون الثورة أو يحشرون بين الشعراء المقدرين . وسوف تذكر هذه الحركة — فى ظنى — على أنها أمر أعارض ظهر نبيلاً فراغاً طارئاً .

وفى الوقت عينه ظهر من الشعراء جيل جديد يحققون كثيراً مما زعم الثائرون دون الالتجاء إلى نغم الجاز أو الشعر الذى لا شكل له أو إلى الفحش والبذاءة أو تقليد الشعر الفوكلورى ، مهما يكن المعنى الذى يقصد من هذا الشعر فى هذا العصر الذى تشابكت فيه وسائل الاتصال بالجماهير . هؤلاء الشعراء الجدد كالثائرين لا تهمهم المعارضة الاجتماعية المنظمة . شعرهم غزير ، وشخصى إلى درجة كبرى ، لا يتقيد بثقافة الأقلية . ويطيب لهم أن يعرضوا الأمور كما هى . بعضهم يكشف عن خفايا المدن . ويهمهم قبل كل شىء أن يتقبل قراؤهم شعرهم « المصطنع » فى حينه . إنهم لا يعارضون وسائل الإعلام الجماهيرية ، وإن كانوا يكتبون لها خاصة . ولا يتطلعون إلى إليوت أو باوند أو أودن كأبطال . ولم ينظموا حركة من الحركات . وسأتحدث عن ثلاثة من هذه الفئة ، والأرجح أن أحدهم لا يعرف الآخر — وهم فيليب بوث ، و و . د . سنودجراس وجالواى كينل . وثلاثتهم تلقى تعليماً جامعياً (كما تلقاه كثير من الشعراء الثائرين) ، وثلاثتهم قام بالتدريس فى الكليات الجامعية . وهم جميعاً دون الأربعين . إنهم طليعة الشعراء غير الثائرين .

أما بوث فشاعر ريفى ، شاعر من إنجلترا الجديدة . وهو شاعر البحر وشاعر الحب . شعره يضرب على أوتار القلوب عند مجرد الاستماع إليه ، لا تقف فى سبيله عوائق . وإليك موجزاً لقصيدة حب ، وهى أيضاً قصيدة بحرية ، ويسميها « آدم » :

لست فى عينى الآن إلا أنت

أتقدم إليك بالثناء الناقص العارى

فى الجو القاسى ، الذى تهب فيه الزوابع من الشمال الشرقى

وفى مراعى الصيف التى لاتسير فوقها غير ظلال طيور البحار .
ومن وقت الظهيرة إلى ظهور القمر
تحتفل الأيام بشهوانى الجامحة
الموج يصطخب ، وصخور الشاطىء الرمادية تتحول إلى رمال
والساحل يتراجع :
وما زلنا واقفين صدراً إلى صدر
باحثين عن ساحل يأوى إليه العشاق
ولـكن هيهات للعاشقين أن يحققا الأمانى
فهما جزيرتان يفصل الماء بينهما
فلنقنع بالواقع يا حواء مهما اقتربنا
وفى حياتنا متسع للأمل
بين تغريد الطيور وسقوط المطر .
الدنيا فسيحة
وهذا الساحل ملـكى
ولك هذا الصباح الهادىء
كما أعطيتك غيره من قبل
دون إنذار الزوابع تحت السماء ذات السحاب .
الأسماك ، والنبات ، والحيوان
كلها تفرخ فى ذهنى من جديد
والبحر والبر لى
ما دمت أحبك بكل لفظ أصوغه .

وأستيقظ منادياً كل الطيور
لتشدو بلغة البحار
وتبنى بأصواتها عش العشق
على هذا الساحل ، وهو عالمنا .

ولم ينشر بوث حتى اليوم سوى ديوان واحد عنوانه « خطاب من أرض بعيدة » فى عام ١٩٥٧

أما و . د . سنودجراس الذى لاقى ديوانه الأول « إبرة القلب » الذى نشره فى عام ١٩٥٩ استحساناً عظيماً ، فقد كشف عن مكنون قلبه فى غير خجل . غير أن قدرته الفنية الرائعة تكتم الصيحة الغنائية فى قصائده وتجعل العاطفة مقبولة . إن مضمون شعره يقع كله تقريباً فى خبرته الخاصة ، كما يظهر فى قصيدته التى عنوانها : « عملية جراحية » ونوجزها فيما يلى :

« من أحواض صلبة لا تصدأ مليئة بالماء انتشلوا قطعاً من القماش الدافىء ، وقاموا بغسلى . ومن أوانى الألومنيوم أخرجوا قطعاً من الإسفنج يتصاعد منها الدخان — وأمسك أحدهم سلاحاً ماضياً لامعاً فى قبضة يده التى يكسوها قفاز فى صفرة الموت ، وطعن بالسلاح معدتى . . وشحب لونى ، وأمسيت ناصع البياض كالطفل . . ولم أشعر بوجل أو خجل . . ثم كسونى برداء رقيق فضفاض خفيف أبيض ، وخفين رقيقين . . واسترسلت فى النعاس . . ثم دفعتنى الممرضات فى عربة مدثرة بالبياض ، وهن يرتدين القلنسوات ، مقنعات ، فى ثياب بين الزرقة والخضرة فى لونها . . وحمل جثمانى بما فيه من سموم وساروا به خلال ردهات المرضى ، حيث ترى وجوهاً واجمة من ذوى القربى ، يبكون ، ومن بينهم سيدة تتوكأ على عكازة معقدة ، وتحدق ببصر شاخص ، وطفل

يتعالى صياحه — وفى صمت مميت ارتفع المصعد إلى العرين الذى يعج بالصوت والضوء لاستقبال البطل الثاوى المصفد فى غيبوبته ، ليؤدى دوره .

« ثم تيقظت بين الزهور والنساء ، ضعيفاً لا أقدر على التفكير فى استرداد قوتى ، واسترسلت طوال اليوم فى تأملاتى أو غفلت فى نعاس بين رفاق .

« ولبثت فى المساء راقداً ، كتلة صغيرة تحت ثياب ناصعة البياض كالثلج ، لا يزورنى غير الممرضات ، اللائى تشع الرأفة من عيونهن ، ويتوسلن إلى أن أستريح ...

« وأمامى نوافذ المكاتب ، ودونى للمصابيح تشير إلى الطرقات العامة ، حيث تنطلق العربات ، مدوية مثقلة بالأحمال يتعالى صفيرها كأنها تطارد هارباً .

والسكون فى غرفتى شامل ، وفوق نافذتى الزهور ، توحى بأن العالم فى صفاء يسير وئيداً فى مرح وحبور » .

وفى ديوان أولى آخر لجالوى كينل عنوانه « يالها من مملكة ولى زمانها » نشره فى عام ١٩٦٠ ، ينوع الشاعر موضوعاته أكثر مما فعل بوث أو سنودجراس . وهو يخلد ذكرى صباه وشبابه ، والأماكن العديدة التى عاش فيها ، سواء فى داخل البلاد أو خارجها ، والناس الذين تعرف إليهم . وهو شاعر للدينة والريف على السواء . ولم يستطع أحد من الشعراء الثائرين المجددين أن يدنينا مثلما فعل من الفقراء المساكين الذين يتزاحمون فى أحيائنا المدنية القديمة التى يأوى إليها الناس من مختلف الجنسيات . وقصيدته الطويلة التى عنوانها « الشارع الذى يحمل اسم للسيح فى العالم الجديد » ، التى يستمد من السطر الأخير فيها عنوان الديوان ، تطوف بنا آناء الليل وأطراف النهار فى مملكة صغيرة

فى مدينة نيويورك ، يحدها من الشرق الشارع رقم « ج » ، ومن الشمال « الشارع السابع » ومن الجنوب شارع هوستن . وفى وداعة تنطوى على العطف يصف لنا مستر كيندل سوق السمك ، وعربات النقل الصغيرة المحملة بالخضروات ، ولافتات المحلات التجارية بمختلف اللغات ، والأطفال وهم يلعبون وحريق مخازن جولد للمخلفات القديمة ، والعجوز الشمطاء التى تبيع صحفاً لا تستطيع قراءتها، والزنجى القديم الذى يجلس خارج « بار ومطعم الأيام السعيدة » ، الذى يتغنى بين الحين والحين بأنشودة من لحن الزنوج .

والجزء الرابع عشر والأخير من هذه القصيدة المعروفة ينتهى بهذا المعنى :

« فى تلك الليلة انطلقت العربة مسعورة تعبر الشارع السابع . . . وكأنه أضواء المرور من صنع الله . . . والنور الأحمر يعتم تدريجياً كلما ابتعدنا . ثم بلغنا الشارع الرابع عشر حيث شهدنا نجوماً قلائل من النور الأخضر . . . ودفعة واحدة وبغير ترتيب تحول النور الأحمر إلى نور أخضر ، وقبل أن يمسى الطريق العام كله أخضر اللون أعتمت النجوم الخضراء البعيدة .

« الوقت فى المساء ، والجو ممطر ، وشارع هوستن يبدو خلال قطرات المطر ، والطرقات الحية تموج بأسباب البغضاء والفزع فى ومضات أشبه بالضوء الذى يتألق أحياناً فوق سطح الماء . . .

« وهذا الطريق المؤدى إلى نهر الأسماك الشرقى يموج بكل أمرشائن فى جو خانق ، وترتمى فوقه مقذوفات البحر وقاذورات اليهود . . . هذا الطريق — الذى يحمل اسم المسيح — هجرته العناية الإلهية مما أصابه من إهمال على كر العصور ، وهو يطل على بحر هائج يعانى فيه الغرقى كل أسباب الألم ، ويموتون ميتة الفقراء المعدمين . . .

«ولما كانت عناية الله — لسبب لا ندريه — قد آثرت أن تبقى على هؤلاء القوم البائسين فوق سطح الأرض ، دون أن تقضى على دنياهم . . .

«فنحن نسمع تدفق الدم فى عروقهم ، وقصف العظام ترتطم بالعظام ، وهمس الأعصاب وسط أنفاس النعاس . . . وقد انتشرنا فى الطرقات البحرية ، وركضنا فوق الصحراء المهجورة . واختفينا فى شوارع ضيقة مظلمة . . .

« ووهنت الرئات فانطفأ نور الدنيا . . . والقلب ينبض حبيساً فى ظلمة الليل ، يخفق فترة ثم ينهار فى سكون . . . والعقل يدور حول نفسه ، متخبطاً فى وحشته .

«هؤلاء القوم البائسون ، الذين يتخبطون فى ظلام النفس ، يقهقهون صائحين :

«هذا دربنا ، و (يالها من مملكة ولى زمانها)

« أواه ، أواه »

وأشد مايروقنا فى هؤلاء الشعراء الثلاثة الشبان (وهناك غيرهم من إضرابهم) عاطفة قوية يعبرون عنها فى نظامهم تعبيراً مباشراً . وقد لا يكون هذا الشعر لعامة الناس ، ولكنه يمكن أن يكون لهم لو أنهم أنصتوا له .

مطبعة المعرفة

الناشر
مكتبة النهضة المصرية



